

ROSANGELA DE JESUS SILVA

O Brasil de Angelo Agostini: Política e sociedade nas  
imagens de um artista (1864-1910).

CAMPINAS

2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP  
Bibliotecária: Cecília Maria Jorge Nicolau CRB nº 3387**

**Si38b**      **Silva, Rosangela de Jesus**  
**O Brasil de Angelo Agostini: política e sociedade nas imagens de um artista / Rosangela de Jesus Silva. - - Campinas, SP : [s. n.], 2010.**

**Orientador: Luciano Migliaccio**  
**Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Agostini, Angelo, 1843-1910. 2. Arte brasileira. 3. Imprensa – Brasil – Séc. XIX. 4. Crítica de arte. 5. Caricaturista - Brasil. 6. Pintores brasileiros. I. Migliaccio, Luciano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

**Título em inglês: The Brazil of Angelo Agostini: politics and society in the images of an artist**

**Palavras chaves em inglês (keywords) :**      **Brazilian art**  
   **Press – Brazil – 19<sup>th</sup> century**  
   **Art criticism**  
   **Caricaturists – Brazil**  
   **Brazilian painters**

**Área de Concentração: História da Arte**

**Titulação: Doutor em História**

**Banca examinadora: Luciano Migliaccio, Ana Maria Tavares Cavalcanti, Claudia Valadão de Mattos, Izabel Andrade Marson, Lilia Katri Moritz Schwarcz**

**Data da defesa: 10-12-2010**

**Programa de Pós-Graduação: História**



ROSANGELA DE JESUS SILVA

***“O Brasil de Angelo Agostini: Política e Sociedade nas imagens de um artista (1864-1910)”.***

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 10/12/2010.

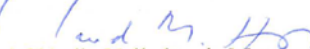
BANCA

  
Prof. Dr. Luciano Migliaccio – DH/IFCH/UNICAMP (orientador)

  
Prof.<sup>fa</sup> Dr.<sup>a</sup> Izabel Andrade Marson – DH/IFCH/UNICAMP

  
Prof.<sup>fa</sup> Dr.<sup>a</sup> Lilia Katri Moritz Schwarcz – FFLCH/USP

  
Prof.<sup>fa</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Tavares Cavalcanti – EBA/UFRJ

  
Prof.<sup>fa</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Valladão de Mattos – IA/UNICAMP

Prof.<sup>fa</sup> Dr.<sup>a</sup> Iara Lis Franco Schiavinatto – IA/UNICAMP

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho – DH/IFCH/UNICAMP

Prof.<sup>fa</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Paula Cavalcanti Simioni – IEB/USP

DEZEMBRO/2010

A Paulo  
Companheiro sempre presente.  
Sem seu amor, dedicação, carinho e incentivo,  
dificilmente teria chegado até aqui.

## AGRADECIMENTOS

É muito bom chegar a esse momento, pois significa que um ciclo importante da nossa formação se completa ao mesmo tempo em que se iniciará outro. No entanto, foram mais de quatro anos, tantas coisas aconteceram, tantas pessoas com as quais cruzei nesta caminhada, quantas instituições visitadas... Não gostaria de deixar de mencionar ninguém que tenha colaborado comigo e com o meu trabalho durante esses últimos anos, mas se alguém notar alguma ausência, ela reflete muito mais o cansaço e a ansiedade de finalização do que falta de gratidão. Tenho sempre um pensamento bom para com aqueles que me ajudaram, mesmo sem saber que o fizeram.

Agradeço ao meu orientador por ter me acompanhado durante essa longa jornada, afinal estamos trabalhando juntos desde a iniciação científica. Muito obrigada Luciano. Tão fundamental quanto o orientador é o financiamento, por isso agradeço à FAPESP e à CAPES por terem possibilitado a realização dessa pesquisa. A CAPES me concedeu uma bolsa sanduíche, a qual me permitiu pesquisar em instituições francesas de grande tradição, mas, além disso, me possibilitou conhecer pessoas muito generosas como o Prof. Dr. Bertrand Tillier que me acolheu e me auxiliou no meu trabalho em Paris. O estágio com o Prof. Tillier só foi possível também por um ato de generosidade do Prof. Jorge Coli, o qual me colocou em contato com ele. Deixo aqui registrada minha admiração e gratidão ao Prof. Coli.

Em Paris conheci e convivi com pessoas que estarão para sempre em minha memória, das quais sempre terei uma recordação carinhosa. Obrigada minhas amigas Ana e Elen pelo acolhimento, sem vocês tudo teria sido muito mais difícil. Ao pessoal da Maison du Brésil meu agradecimento pela recepção e principalmente ao *troisième étage* pelos jantares deliciosos e longos papos animados (Marla, Moacyr, Cris, Fabíola, Ana, Danilo, Netha, Jana, Marina, Jane...). Desse momento de minha vida trouxe comigo a amizade e o carinho intraduzíveis de uma espanhola linda e sorridente e de uma bela alemã, delicada e simpática que me fizeram esquecer as distâncias. Netha e Jana vocês são realmente muito especiais. Não posso deixar de agradecer à Marie que, com seu sorriso aberto e sua simpatia, quis trocar português por francês, mas certamente eu recebi muito mais: uma

linda amiga. Obrigada Elis pela sua alegria e carinho, uma amizade como a sua é extremamente preciosa.

Ao voltar de Paris tive a honra de conhecer e conviver com uma pessoa maravilhosa, aquelas que parecem mais anjos do que seres humanos tamanha é sua bondade e carinho: obrigada Paulete, você sempre terá um lugar especial em nossas vidas.

Obrigada Cida pela sua amizade, pelos papos gostosos e pelas oportunidades que me ofereceu, conviver com você tornou o calor mais suportável e o Taquaras saboroso!

Quero agradecer aos professores do programa de História da Arte e de uma maneira especial ao Prof. Jorge Coli e à Profa. Izabel Marson, pelas contribuições preciosas oferecidas em meu exame de qualificação. Também gostaria de agradecer aos professores que aceitaram participar de minha banca: Ana Cavalcanti, Ana Paula Simioni, Claudia Mattos, Iara Schiavinnato, Izabel Marson, Lilia Schwarcz e Luiz Marques.

Não posso deixar de mencionar as instituições nas quais pesquisei, assim como os funcionários responsáveis pelo funcionamento das mesmas. Na UNICAMP, o Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) e as bibliotecas do IFCH e IA. Na USP, o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), a Faculdade de Direito e a biblioteca da FAU. No Rio de Janeiro, o MNBA, o IHGB, a UFRJ, a Biblioteca Nacional e o Arquivo Nacional. Em Paris, a biblioteca do Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), a Biblioteca Nacional e a Biblioteca Sainte Geneviève.

Aos amigos da UNICAMP meu sincero agradecimento, sobretudo ao Alexandre e à Lisandra, pessoas generosas e maravilhosas aos quais devo muito: saudades daquele ano em Campinas onde pude compartilhar com vocês o sabor da amizade de Eliana e Ângela. Obrigada também ao Alex, Maria do Carmo, Maria Antônia, Mirian, Monica, Tati, Elaine e demais colegas da Pós, conviver com vocês é sempre um aprendizado.

Quero fazer um agradecimento especial à Ana Maria pela leitura atenta do meu trabalho e por sua inestimável colaboração.

Minha família, minha vida, responsáveis por minha estrutura, sempre presentes com demonstrações de carinho e amor, muito obrigada Mãe (Maria Dalva), Pai (Vicente), Ronaldo, Tati, Isabel, Cota, tia Nívia, Sérgio, Matheus, Luciana, Glenda, tios, tias, primos e primas. Vocês ocupam um lugar muito especial na minha vida.

Meu marido é a pessoa que esteve presente em cada momento, com extrema generosidade me acolheu com carinho e amor em momentos difíceis, foi meu leitor, meu amigo, meu confidente, enfim, você sabe, mais do que ninguém, o quanto colaborou para este trabalho, obrigada é pouco, terá sempre minha eterna gratidão, respeito e admiração.

O ser busca o outro ser, e ao conhecê-lo  
acha a razão de ser, já dividido.  
São dois em um: amor, sublime selo  
que à vida imprime cor, graça e sentido.

Amor, 1985.  
Carlos Drummond de Andrade.

## RESUMO

Nos últimos anos o interesse pelo trabalho de Angelo Agostini vem crescendo, sobretudo no que tange a sua atuação política e abolicionista na imprensa oitocentista. No entanto os aspectos ligados a sua obra como pintor e crítico de arte são apenas brevemente mencionadas, mesmo estando estas em diálogo com seu entendimento político. Essa pesquisa constatou que as questões ligadas à arte tiveram um espaço relevante no trabalho jornalístico de Agostini, da mesma maneira que sua atividade como pintor, embora pouco mencionada, estaria presente em toda a sua vida profissional, além de ter precedido seu início na imprensa ilustrada brasileira. Observa-se um discurso de valorização da arte e do artista, considerados peças de grande importância na construção da nação bem como da aproximação do Brasil aos ideais civilizacionais europeus. Este estudo procura evidenciar o artista Angelo Agostini, pois acreditamos que sua formação artística fornece a base para as ilustrações dos periódicos com os quais colaborou, o que pode ser observado, por exemplo, na manipulação da linguagem pictórica. O trabalho gráfico aparece em diálogo, em diversos momentos, com suas criações plásticas, ambos reveladores de debates contemporâneos ao artista. Apresenta-se neste estudo a análise da prática artística de Angelo Agostini, bem como do discurso que a acompanha, empreendida tanto em seu trabalho gráfico quanto pictural.

Palavras-Chaves: arte brasileira; imprensa ilustrada; crítica de arte; século XIX.

## **ABSTRACT.**

In the last years the interest for the work of Angelo Agostini is growing, overcoat as regards his political acting and abolition ideas in the press. However the connected aspects his work as painter and critic of art are mentioned only shortly, even being this in dialog with his political understanding. This inquiry noted that the questions connected with the art had a relevant space in the journalistic work of Agostini, of the same way that his activity like painter, though little mentioned, it would be present in his professional life, besides having preceded his beginning in the illustrated Brazilian press. There is observed a speech of increase in value of the art and of the artist, thought pieces of great importance in the construction of the nation as well as of the approximation of Brazil to the ideals European of civilization. This study tries to show the artist Angelo Agostini up, since we believe that his artistic formation supplies the base for the illustrations of the magazines with which it collaborated, which can be observed, for example, in the handling of the pictorial language. The graphic work appears in dialog, at several moments, with his plastic creations, both revealers of contemporary discussions to the artist. There shows up in this study the analysis of the artistic practice of Angelo Agostini.

Keywords: Brazilian art; illustrated press; art criticism; 19<sup>th</sup> century;



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
 <b>CAPÍTULO I. Percursos e escolhas: entre o Império e a República.....</b>	<b>11</b>
1.1 Reflexões impressas: memórias de Angelo Agostini.....	11
1.2 De <i>Diabo Coxo</i> a <i>Don Quixote</i> : um percurso pelo jornalismo ilustrada.....	19
1.3 Agostini e o abolicionismo: Um defensor da causa do negro?.....	27
1.4 Liberalismo: entre conservadores, liberais e o Imperador.....	49
1.5 Monarquia ou República?.....	62
1.6 A República e o Positivismo.....	66
Anexo de imagens I.....	85
 <b>CAPÍTULO II. Discursos em imagens: A arte gráfica de Angelo Agostini.....</b>	<b>119</b>
2.1 Caricatura e Imprensa Ilustrada: registros em imagens.....	119
2.2 Ideias desenhadas.....	126
2.3 Entre Daumier, Grandville, Gustave Doré, Gavarni e André Gill.....	139
2.4 Desenhos quixotescos.....	146
2.5 O discurso através do monumento público.....	150
2.5.1 O monumento na República.....	164
Anexo de imagens II.....	169
 <b>CAPÍTULO III. Entre imagens e textos: a crítica de arte de Angelo Agostini.....</b>	<b>215</b>
3.1 Crítica de arte no século XIX.....	215
3.2 A crítica de Angelo Agostini.....	217
3.3 Imagens críticas: Salão caricatural.....	238
3.4 A Exposição Geral de 1879.....	254
3.5 A Exposição de 1882 no Liceu de Artes e Ofícios.....	264
3.6 A Exposição Geral de 1884.....	270

3.7 Os artistas escolhidos.....	281
Anexo de imagens III.....	297
 <b>CAPÍTULO IV. Um artista dos pincéis.....</b>	 355
4.1 Artes plásticas: o progresso de um país.....	355
4.2 Os temas nacionais na pintura de Angelo Agostini.....	361
4.2.1 Gaúchos.....	362
4.2.2 A representação do índio no trabalho de Angelo Agostini.....	371
4.3 Paisagens da “exuberante” natureza brasileira.....	386
4.4 A diversidade da pintura de gênero.....	397
4.5 A delicadeza da Alegoria.....	401
4.6 Retratos: exercícios fisionômicos.....	404
Anexo de imagens IV.....	411
 <b>ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....</b>	 455
 <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	 463
 <b>ANEXO 1.....</b>	 479
 <b>ANEXO 2.....</b>	 491

## Introdução

No ano de 2010, comemora-se o centenário do falecimento de Angelo Agostini. A data não foi efusivamente festejada; no entanto, foi lembrada. Prova dessa rememoração foi o seminário “Angelo Agostini 100 anos depois”, organizado por Isabel Lustosa e ocorrido entre os dias 15 e 17 de setembro na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. O evento reuniu diversos pesquisadores que apresentaram seus trabalhos, suas inquietações e suas descobertas sobre esse personagem da história brasileira.

Entre os diversos pontos de vista apresentados, um fato comum relatado por todos foi a dificuldade de encontrar referências e informações sobre a vida de Agostini fora de sua atuação na imprensa, ou mesmo a imprecisão e os conflitos de dados informados pelo pesquisado. Em muitas falas, evidenciou-se a presença de ambiguidades e ambivalências no personagem, as quais tornam bastante complexas as análises acerca dessa figura, ao mesmo tempo em que instigam o pesquisador. Talvez o fato de Agostini escapar e não se revelar seja um dos motivos que o fazem objeto de um seminário cem anos depois de sua morte. Essa hipótese procura responder a uma questão que, aliás, foi diversas vezes levantada no seminário e respondida segundo diferentes pontos de vista e interesses. Por ter sido um pioneiro da imprensa ilustrada paulistana, um cronista da Guerra do Paraguai, um abolicionista, um crítico do império, um pioneiro das histórias em quadrinhos, um defensor da separação entre Estado e Igreja, um polemizador, um artista, Angelo Agostini certamente tem muito a mostrar através do seu trabalho.

Foram construídos discursos e interpretações em torno desse personagem, alguns por ele mesmo, outros por seus contemporâneos e outros mais pelos leitores e estudiosos de Agostini. O historiador procurará problematizar os registros acerca dessa figura, desconstruindo e construindo novas interpretações. A história da arte, em conversa com a história, caminhará no sentido de evidenciar o artista, sua obra e seus diálogos. Assim, apesar do alerta que se segue, o desafio está posto.

Quem quiser<sup>1</sup> saber do passado recorrerá às bibliothecas, consultará jornaes, folhetos e toda espécie de publicações, mas pouco ficará sabendo

---

<sup>1</sup> Foram mantidas nas citações a grafia original dos periódicos.

acerca da verdade dos factos, tal é a diversidade de opiniões e desorientação política que encontrará em tudo quanto se referir a esta época. Os historiadores ficarão portanto em sérios apuros para escrever a história do Brasil no meio de toda esta embrulhada actual e política que ninguém entende, nem mesmo os que a fazem.<sup>2</sup>

Penetrar no universo de uma época ou de um personagem da história é algo realmente muito difícil e complexo. Para alguns historiadores a única coisa que realmente conseguimos são indícios<sup>3</sup>, com os quais podemos ousar construir hipóteses, um ponto de vista, uma interpretação. Outra possibilidade seria recuperar as memórias<sup>4</sup>, as nossas, as que se construíram ou as que quiseram construir.

Para isso, é preciso, como adianta a citação, recolher o máximo de informações em todas as fontes disponíveis, para então começar a alinhar, cuidadosamente, uma enorme e colorida colcha de retalhos. Sem a ilusão de um dia vê-la completada, ela deve ser considerada, ainda assim, uma composição possível, todavia pronta para receber a emenda de mais retalhos, compondo assim uma nova e maior colcha. Por que colorida? Porque dificilmente seria possível harmonizar tons criados em momentos tão distantes, por pessoas tão distintas, cujo gosto, dificilmente, seria ainda compartilhado.

A inquietação inicial desse trabalho estava no fato de que apenas os aspectos mais ligados ao posicionamento abolicionista e republicano de Angelo Agostini eram ressaltados, sendo quase completamente ignorado o artista, além de sua contribuição enquanto crítico de arte. Uma das primeiras obras consultadas que comentavam o trabalho de Agostini foi a *História da caricatura no Brasil*, de Herman Lima. O autor enfatiza a importância da obra caricatural do artista como um registro gráfico da história do país, com relevante destaque para sua atuação abolicionista.

Na década de 1980, a dissertação de mestrado de Marcus Tadeu Daniel Ribeiro<sup>5</sup>, parece apresentar, no universo acadêmico, um despertar de interesse por Angelo Agostini. Nesse trabalho, o autor analisa a *Revista Illustrada*, ressaltando sua capacidade de sintetizar os acontecimentos históricos daquele momento, chamando atenção para a independência da

---

<sup>2</sup> Por honra da Pátria e das artes. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 83, ano II, p. 3, 1897

<sup>3</sup> GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>4</sup> LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. Tradução: Bernardo Leitão et al.. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

<sup>5</sup> RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. *Revista Illustrada (1877-1898) – síntese de uma época*. Dissertação Mestrado em História– IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 1988.

revista e para a atuação abolicionista de Agostini. Apresenta também alguns novos dados biográficos, não presentes em dicionários, como o envolvimento do caricaturista com a pintora Abigail de Andrade. Daniel Ribeiro menciona preocupações artísticas presentes no periódico, reconhecendo ali um instrumento de divulgação de imagens culturais. Embora este não tenha sido o foco do trabalho, parece importante notar essa percepção no trabalho de Agostini.

Na última década, sobretudo nos últimos cinco anos, começaram a aparecer mais trabalhos de fôlego sobre Angelo Agostini. Marcelo Balaban<sup>6</sup> transformou sua tese de doutorado em livro, publicado em 2009. Ali realizou um estudo profícuo no qual acompanha o percurso do caricaturista desde seu primeiro trabalho no *Diabo Coxo*, de 1864 até 1888, quando Agostini deixa o Brasil para retornar apenas em meados da década de 1890. Balaban demonstra uma inquietação com algumas das imagens acerca do jornalista, as quais caminhariam para a construção de um mito; mostra então como algumas leituras políticas realizadas em diferentes momentos históricos foram determinantes para o destaque de alguns dos aspectos da produção de Agostini, como o abolicionista, por exemplo. Além de mostrar as diversas construções de memória acerca do jornalista, o autor também analisa a interface imagem e texto, com análises sobre sua atuação acerca da igreja e sua relação com o Estado, bem como sobre a força política e satírica de seus desenhos. As imagens são apresentadas nesse trabalho como uma rica e complexa fonte para a compreensão de tramas políticas e sociais a partir do ponto de vista de interesses de determinados grupos políticos no Império.

Gilberto Maringoni<sup>7</sup> propõe uma análise da trajetória de Angelo Agostini no âmbito político, jornalístico, intelectual e artístico. Ao tratar deste último aspecto, detém-se sobre a produção gráfica do artista. O autor procura apontar o trabalho do caricaturista como um marco em aspectos gráficos, tanto por ter sido o iniciador da imprensa ilustrada paulista quanto por sua condição de pioneiro das histórias em quadrinhos, aspecto sobre o qual se detém particularmente. Destaca ainda a atividade empresarial do trabalho do jornalista, bem

---

<sup>6</sup> BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: a trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial – São Paulo e Rio de Janeiro 1864-1888*. Tese (Doutorado em História) – IFCH, UNICAMP, Campinas, 2005. O livro: BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

<sup>7</sup> OLIVEIRA, Gilberto Maringoni. *Angelo Agostini: ou impressões de uma viagem da corte à Capital Federal (1864-1910)*. Tese (Doutorado em História) – FFLCH, USP, São Paulo, 2006.

como sua militância política, com ênfase no aspecto abolicionista. Maringoni identifica o trabalho de Agostini como representante de uma “elite urbana”, avaliando sua produção artística, intelectual, bem como seu posicionamento político sob uma perspectiva de classes.

A dissertação de mestrado de José Carlos Augusto<sup>8</sup> apresenta um recorte bastante preciso na atuação de Angelo Agostini, com uma análise de um momento no qual o caricaturista aparecerá como sócio-proprietário do jornal *Vida Fluminense*. Essa fase marcaria o início de um trabalho mais autoral do caricaturista, em que começariam a aparecer esboços de seus posicionamentos políticos, bem como a consolidação de algumas marcas do seu traço maduro. Algo bastante importante para o presente trabalho e que é mostrado nessa dissertação é o fato de que o início da carreira de Agostini se deu como retratista em São Paulo, corroborando a afirmação de que a sua prática artística não apenas esteve na base de sua atuação como também a sustentou. Através da análise dos episódios da sequência de *Nhô-Quim*, Augusto chama a atenção para a maneira como o caricaturista abordará as relações sociais do período, com humor, ironia, através do “ritmo frenético das cenas”, próximo daquele visto em *Memórias de um Sargento de Milícias* ou em *A família Agulha*, respectivamente de Manuel Antônio de Almeida e Luís Guimarães Junior, conseguindo algo próximo de um “folhetim ilustrado”. Augusto destaca ainda como essa sequência narrativa ofereceria um “equilíbrio” entre imagem e texto, dualidade presente em toda a produção do caricaturista. Através dessa dissertação, o autor coloca em discussão um momento pouco estudado da atuação do caricaturista, demonstrando como foi um período importante para o entendimento de sua produção posterior.

Há outros estudos sobre Agostini, inclusive monografias de conclusão de curso, o que revela um interesse crescente pelo trabalho desse artista. Embora em alguns momentos se mencione e se reconheça a presença de questões artísticas no trabalho de Agostini, esse aspecto não foi o tema principal de nenhum desses trabalhos. Há um artigo de Carlos Maciel Levy, publicado na revista *Crítica de Arte* em 1981, no qual o autor destaca a atuação crítica de Angelo Agostini acerca da polêmica de 1879. No entanto são apenas

---

<sup>8</sup> AUGUSTO, José Carlos. *Um provinciano na corte: as aventuras de “Nhom-Quim” e a sociedade do Rio de Janeiro nos anos 1860-1870*. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH, USP, São Paulo, 2008.

algumas páginas com reproduções de parte dos textos, cujo objetivo era chamar atenção para a existência desse material.

A leitura de seus periódicos, *Revista Illustrada* (1876-1888) e *Don Quixote* (1895-1903), revelou um considerável espaço dedicado às questões artísticas em geral, como o teatro, a música e as artes plásticas. As pesquisas em jornais da época, bem como nos catálogos de exposições da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), indicaram significativas participações de Agostini com telas que trataram de diversos temas, abrangendo diferentes gêneros artísticos.

Mais do que apenas o espaço que os comentários de arte ocupavam em seus periódicos, o conteúdo desse material é bastante inquietante. Neles se observam posicionamentos políticos, escolhas estéticas, assim como a atribuição à arte de um caráter educativo e emancipador. Assim, dedicar uma pesquisa a esse aspecto do trabalho de Agostini pareceu ser um caminho não apenas complementar aos estudos já realizados, mas também bastante instigante, no sentido de tentar chegar a algumas conclusões ou, pelo menos, levantar algumas hipóteses acerca do espaço dedicado ao artista.

Quando se olha para os estudos sobre a produção artística brasileira, principalmente após os anos 1920, com a forte atuação dos modernistas, observa-se que a arte produzida no âmbito da academia, no século XIX, acabou não recebendo muita atenção<sup>9</sup>, sendo, por muitos, considerada apenas uma cópia direta da produção europeia sem qualquer referência ao contexto brasileiro. Tal fato fez com que importantes artistas e personagens ligados a esse ambiente cultural ficassem totalmente esquecidos ou subestimados por muitas décadas. No entanto, quando se observam várias obras e artistas desse período, é perceptível o diálogo destes com suas demandas contemporâneas, de maneira que se apresenta como falsa a premissa do modernismo de que a produção artística desse período estaria alheia ao contexto brasileiro. Pelo contrário, a busca por aspectos definidores de uma nacionalidade parece surgir exatamente nesse momento. Na obra de Agostini, por exemplo, como será mostrado adiante, a natureza brasileira e uma discussão acerca do processo de modernização do país são incorporadas por sua produção gráfica e plástica.

---

<sup>9</sup> Jorge Coli alerta para esse longo período de esquecimento em que permaneceu a produção artística do século XIX, mas também indica uma mudança nesse quadro. Uma prova disso seria a criação do Museu D'Orsay, em Paris. (Cf. COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998. p. 375-404.)

Resgatar e analisar a produção de Angelo Agostini não apenas recoloca esse personagem na história da arte brasileira, como também revela inúmeros outros artistas, cujas obras foram comentadas pelo crítico. É uma forma de oferecer mais um ponto de vista para entender a recepção desses artistas, as implicações políticas e sociais de seus trabalhos, além das escolhas e visões acerca da produção cultural.

As opções de Agostini, conforme se pretende mostrar no decorrer do texto, não são ingênuas. Elas firmam um posicionamento político, econômico, ideológico e também estético. Nesse sentido, é importante considerar vários aspectos de sua produção, como suas filiações, seus diálogos e suas ambições.

Como o material sobre a vida pessoal do jornalista é bastante escasso, foi necessário recorrer, quase que exclusivamente, à própria imprensa da época. Assim, o percurso do personagem foi seguido através de sua atuação nos periódicos nos quais trabalhou desde os primeiros anos em São Paulo até seu estabelecimento profissional no Rio de Janeiro, sobretudo nos semanários *Revista Illustrada* e *Don Quixote*. O percurso foi completado com jornais e revistas contemporâneos dessas publicações, como *Gazeta de Notícias*, *Revista Musical e de Bellas Artes*, *Brazil*, *Jornal do Commercio*, *O Paiz*, *Gazeta de Notícias*, entre outros.

Também serão incorporadas nesse estudo algumas de suas telas, mapeadas através da crítica de época e dos catálogos das Exposições da ENBA. Parte delas foram localizadas apenas em reproduções de publicações, algumas em acervos públicos e outras em coleções privadas do país.

A tese aqui construída caminha no sentido de mostrar como o artista esteve atuante no percurso profissional de Angelo Agostini, tanto em sua prática plástica, com a qual, provavelmente, iniciou sua atividade profissional, quanto em sua prática gráfica. Embora, naqueles anos, os desenhos publicados nos periódicos não fossem considerados arte, sobretudo a caricatura, os estudos das últimas décadas acerca do tema reconhecem essa atividade na imprensa como uma prática artística. Além disso, muitos desses caricaturistas eram pintores, escultores, ou seja, eram artistas. No caso de Agostini, o preciosismo do seu traço enquanto caricaturista refletia muito de sua formação artística como retratista, para a qual o artista precisava realizar rigoroso estudo através da prática do desenho. Através do domínio da linguagem pictórica, em diferentes registros (por exemplo, no uso do modelo de



medalhões para compor retratos em seus periódicos), Agostini apresenta suas imagens como discursos, pois também sabe manipular os códigos linguísticos. O artista por trás do caricaturista ofereceria ao público uma chancela de qualidade das ilustrações, de maneira que a conjugação da atividade do caricaturista com a de pintor agregaria valor à primeira, ao mesmo tempo em que promoveria a segunda.

Parece haver no trabalho de Angelo Agostini, tanto em seus periódicos como em sua produção plástica, um projeto político-cultural de construção da nação, no qual a arte exerceria um relevante papel educador e civilizador. A arte e o artista parecem ser, para esse personagem, instrumentos importantes na constituição e construção dos símbolos nacionais, na definição de uma identidade de nação, do progresso e da “civilização” do país. O artista, ao assumir a função de crítico, parece reservar para si o importante papel de promover o que considerava trabalhos de grande qualidade artística, assim como o de educar o olhar da população e mostrar para esta que nem sempre artistas e obras “louvados” e reconhecidos seriam realmente os “melhores”. Esta tese procura explorar algumas das escolhas do crítico, entendidas dentro de um amplo debate político, econômico e artístico do período, a fim de contribuir para uma leitura e discussão da produção artística no Brasil oitocentista.

Agostini esperava que o Brasil fosse política, econômica, social e culturalmente próximo de um país considerado desenvolvido e civilizado, como a França. Para atuar em prol da nação brasileira possuía sua atividade jornalística e artística. Ao se partir da premissa de que a arte pode ser entendida como deleite mas também como instrução e de que a atividade artística possibilita ao homem tornar-se um ser completo, capaz de dar forma às relações humanas no seu ambiente, não apenas no sentido técnico mas também no sentido moral e estético, o artista teria uma função vital na sociedade. Angelo Agostini também defendia uma arte realista, cujo êxito seria tanto maior quanto mais atenta e acurada fosse a observação do artista<sup>10</sup>. A capacidade de observação do artista o

---

<sup>10</sup> Linda Nochlin, no livro *El realismo*, chama a atenção para o entendimento do realismo não apenas no sentido de “verossimilhança”, que considera apenas um dos aspectos enfocados por ele. A autora destaca que o realismo seria uma “atitude estilística dentro do seu período”, sendo também importante observar a ampliação da noção de história, já que agora não apenas reis, nobres e heróis teriam importância nas representações, nas quais surgem a vida cotidiana, os trabalhadores, etc. A diversificação do espaço temático foi muito importante, pois agora os artistas teriam começado a se interessar pelo comum. (Cf. NOCHLIN, Linda. *El realismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.)

distinguiria de outras parcelas da população na medida em que este conseguisse expressar em sua arte a realidade de maneira sagaz. Os comentários semanais ilustrados publicados na imprensa ofereciam ao artista oportunidade ímpar tanto de praticar o desenho quanto de conhecer mais e melhor a sociedade na qual vivia. Ao conhecê-la, poderia encontrar uma maneira mais adequada de atuar, os pontos que deveriam ser tocados. Ora, a atividade artística se revelaria um campo privilegiado de ação. A partir dessa construção na qual o lugar e a atuação do artista se colocam em termos estéticos, morais e também sociais é que se pretende apresentar o trabalho de Angelo Agostini neste estudo.

O percurso a seguir divide o trabalho em quatro capítulos, os quais consideram a atividade do personagem tanto nos anos do Império quanto posteriormente, durante os primeiros anos da República. O primeiro capítulo é dedicado a entender o caminho político e as filiações ideológicas de Angelo Agostini dentro da sociedade brasileira. Parte-se da construção da imagem de Agostini proposta por ele mesmo e procura-se mostrar como esse discurso, em muitos momentos, não se sustentava, ao mesmo tempo em que era inúmeras vezes reforçado. Apresenta-se sua trajetória na imprensa brasileira através do seu próprio discurso, dos diálogos surgidos na imprensa da época e da historiografia produzida sobre o período, de maneira a problematizar a construção da imagem de defensor incondicional da causa do negro, de republicano radical e de personagem apolítico. Procura-se também fazer um questionamento sobre o porquê da insistência nesse discurso.

No segundo capítulo, com vistas a destacar a importância artística do trabalho gráfico de Agostini, propõe-se uma análise de seus desenhos desde o início de sua atuação em São Paulo, no *Diabo Coxo* e *Cabrião*, até um momento de grande maturidade do traço, no *Don Quixote*. O objetivo desse capítulo é colocar em discussão a importância do desenho, uma expressão artística, na elaboração dos discursos do jornalista/artista/caricaturista. Desde o início da carreira de Agostini, o desenho se configurou como a base de sua produção, de forma a forjar sua marca de comunicação com o público, o qual poderia tanto atuar conjuntamente com o texto através das legendas, como propor seu próprio discurso, independente.

O terceiro capítulo explora a crítica de arte publicada em textos e imagens nas revistas *O Mosquito*, *Revista Illustrada* e *Don Quixote*, sendo a produção do crítico mais representativa nos dois últimos periódicos. Procura-se refletir sobre a intersecção texto e

imagem, bem como sobre as estratégias críticas empregadas por Agostini em seus salões caricaturais – comentários ilustrados acerca das exposições da Academia Imperial de Belas Artes –, alguns dos quais se mostraram em franco diálogo com os textos de crítica. Outro ponto discutido nesse capítulo, a partir da análise que Agostini faz de três exposições realizadas no período Imperial, é o tratamento diferenciado que dá às exposições da AIBA de 1879 e 1884 e à exposição realizada pelo Liceu de Artes e Ofícios em 1882. O crítico parece assumir um posicionamento relativamente brando, tendendo mais para a promoção dos artistas, ao comentar a exposição realizada no Liceu, em detrimento das exposições da AIBA.

Os salões caricaturais foram publicados apenas nos anos do Império, embora, no século XX, seja possível ver esse gênero artístico sendo realizado por caricaturistas como Raul e K. Lixto. Agostini assistiu tanto ao florescimento desse gênero, pois é provável que tenha vivido em Paris no final dos anos 1840 e toda a década de cinquenta, quanto à sua decadência, já que também estava naquela cidade entre o final dos anos 1880 e o início da década de 1890, quando essa atividade perderia importância na França. Tal fato poderia ter desestimulado o caricaturista a continuar esse gênero artístico no Brasil. No entanto, é preciso lembrar que, nos anos 1890, quem assumiria a direção da agora Escola Nacional de Belas Artes era justamente o artista preferido de Agostini, o escultor Rodolpho Bernardelli. Uma das características do salão caricatural é fazer rir, notar incorreções nos trabalhos, mostrar as fragilidades das obras expostas. Parece plausível pensar que fazer esse tipo de críticas à instituição artística não era mais do interesse do crítico, principalmente quando se observarão, nesse capítulo, as constantes defesas a Bernardelli e do trabalho deste frente à ENBA. É um capítulo no qual se procura evidenciar a importância atribuída por Angelo Agostini à atividade artística, bem como suas estratégias de atuação a fim de firmar uma imagem positiva da arte e de alguns artistas.

Por fim, o último capítulo pretende cuidar da pintura de Angelo Agostini, a qual acreditamos que tenha sido muito mais profícua do que pode indicar a quantidade de telas aqui apresentadas. Embora a historiografia tenha praticamente ignorado a produção pictórica do artista, este trabalho pretende mostrar que essa atividade não foi menor em sua atuação profissional, tendo caminhado paralelamente ao seu trabalho na imprensa ilustrada, inclusive em diálogo com esta e oferecendo suporte à mesma. Vários dos temas presentes

nas ilustrações dos periódicos seriam reelaborados em óleos. Sua atividade como pintor pode ser acompanhada por notas na imprensa acerca de encomendas de retratos, por críticas a sua pintura, pelo oferecimento de seus serviços no almanaque *Laemmert*, assim como pelos catálogos de exposições da ENBA.

Alguns dos temas encontrados em suas pinturas parecem revelar também sua preocupação com a construção e reflexão acerca da nação brasileira. Há a representação do gaúcho, do índio, de paisagens, uma cena de *atelier*, uma alegoria e retratos. Quando se acompanham os debates em torno da figura do gaúcho, sobretudo durante a Revolução Federalista (1893-1895) no Rio Grande do Sul, ou ainda a constante presença do índio na parte ilustrada das revistas, não há como ignorar que o artista atribuía um papel a essas figuras no cenário brasileiro. Observa-se que as opções estéticas defendidas na crítica de Agostini, como acerca do estudo do desenho, do realismo nas representações, também estão presentes em sua pintura.

Quando se leva em consideração que houve, ao longo do século XIX no Brasil, uma busca de elementos que revelassem características genuinamente nacionais, essas telas parecem bastante ilustrativas de uma tentativa do pintor de contribuir para uma reflexão em torno desses possíveis elementos.

Espera-se, com a divulgação desta pesquisa, contribuir para os estudos acerca da produção artística no século XIX brasileiro, bem como apresentar as colaborações de Angelo Agostini nesse cenário, as quais, hoje, podem ajudar o historiador da arte a construir uma historiografia mais ampla e crítica daquele período.

Cem anos depois, o artista e sua obra ainda permanecem ofuscados; afinal, em um seminário sobre seu trabalho, alguns dos presentes jamais tinham visto uma única tela do pintor. Se entre “especialistas” e interessados sua pintura esteve relegada a um plano inferior, ou foi praticamente esquecida, parece ser um motivo no mínimo instigante voltar-se para o artista e, cem anos depois, olhar para sua obra, propor questões, colocá-la em evidência ou, pelo menos, despertar outros olhares.

## Capítulo I

### Percursos e escolhas: entre o Império e a República

#### 1.1 Reflexões impressas: memórias de Angelo Agostini

Agostini é um personagem cujas palavras podem ser localizadas ao longo das páginas dos periódicos nos quais trabalhou, ou na imprensa periódica da segunda metade do século XIX no Brasil. Documentos pessoais ou correspondências são extremamente raros de serem encontrados<sup>1</sup>. Assim, a reconstrução da imagem desse artista deve ser feita por notas em jornais e revistas, textos de sua autoria ou não e através de seus desenhos.

Ao lidar com esse material, pode-se facilmente ser seduzido pelos discursos, assim como pela irreverência do personagem. Há que se ter cuidado. Mas, se o principal caminho para se chegar a Angelo Agostini é por meio de sua obra, é preciso percorrê-la. O texto que se segue oferece um balanço de sua atuação profissional com pistas interessantes para que se possa começar a olhar esse personagem e a maneira como organiza seu discurso.

O jornal é feito para os assignantes. Não tem cor politica, como nunca tive desde que trabalho em jornaes. Trata dos acontecimentos importantes, como sempre o fez, em illustrações e caricaturas, dá os retratos dos mortos notaveis. Trata das questões geraes, desejando sempre o bem do paiz, censura ou louva os que o merecem; sempre foi esse o meu systema. Pelos jornaes que leio é que trato dos assumptos, e isto data do anno de 1865 até hoje 1903.

Depois do jornal o “*Diabo Coxo*” e o “*Cabrião*” que fiz em S. Paulo, vim para o Rio de Janeiro.

Aqui fundei a “*Vida Fluminense*” com Almeida Augusto de Castro em 1867. Depois fiz o “*Mosquito*” com Manoel Carneiro no tempo do bravo Ludgero, Chefe de Polícia.

A “*Revista Illustrada*” de 1876 a 1889 onde tanto combati em favor da abolição, a ponto de perder quasi todos os assignantes do interior e das fazendas e onde deixei Pereira Netto substituir-me, o que fez perfeitamente, e o *Don Quixote* de 1895 até hoje. Se neste tempo fui um pouco severo na crítica isso foi devido unicamente a guerra sustentada no

---

<sup>1</sup> Entre os documentos encontrados estão o pedido de naturalização feito por Agostini em 1888, hoje no Arquivo Nacional no Rio de Janeiro; os proclamas do casamento com a portuguesa Maria José Palha, na catedral do Rio de Janeiro; e o processo policial aberto em São Paulo, em 1867, por ocasião de uma polêmica em torno da publicação de um desenho sobre a festa dos mortos no *Cabrião*, para o qual Agostini deu um depoimento. Os arquivos se encontram no Arquivo do Estado de São Paulo.

Rio Grande onde morreu o bravo e inolvidavel Saldanha da Gama. Terminada a Guerra votei preto ao ex-presidente Prudente de Moraes, já infelizmente fallecido, e applaudi-o por ter comprehendido ser necessario acabar com tal guerra e ter assignado a paz.

Pois bem, nesse tempo fallava-se muito no *D. Quixote* e os meus assignantes, desde Manãos, no Alto Amazonas até o Rio Grande do Sul estavam contentes.

Resolvi ir a Europa, passar lá o tempo necessario para comprar aparelhos modernos afim de melhorar o jornal. Deixei no meu posto um bello artista, o Sr. Hilarião T. da Silva, hoje desenhista da Casa da Moeda. No fim de doze numeros o que corresponde a um trimestre, já estava de volta e continuei o trabalho. Veio a maldita Guerra de Canudos, quasi que me dão cabo da pelle por questões politicas e tive a porta guardada por 15 praças para que não fosse atacado o *D. Quixote*.

O mesmo aconteceu ao *Jornal do Commercio*, à *Gazeta de Noticias* e ao *Jornal do Brazil*, victimas das façanhas dos Srs. Jacobinos exaltados.

Verdade seja que escapei de ser morto á punhalada ou a revolver, devo isso ao Sr. Deocleciano Martyr<sup>2</sup>.

Apenas me conhecendo, oppoz resistencia aos assassinos.

Faço essa declaração novamente, para que se um dia quizerem attenuar sua pena lhe sirva ella de auxilio. Era um doido em politica, mas não um barbaro assassino.

Depois vi me obrigado a suspender o jornal por causa do predio que se vendeu e poz em obras.

Quando recommeci a publicação e fil-a distribuir gratuitamente aos meus assignantes, foi quando chegou aqui o Sr. General Roca.

Tratava-se de receber bem os argentinos, e eu, entedi ser meu dever de os representar o melhor possivel em illustrações das quaes grande numero foram vendidas ao governo do Brazil.

Quando chegou Rodolpho Bernardelli, tinha os melhores desejos de reproduzir a estatua do Pedro Alvares Cabral, o Caminha e o frade, formando o bello grupo que orna a praça da Glória.

Ahi porém estive gravemente enfermo pela primeira vez depois de 30 annos de jornalismo. Nunca fallei desde que recommeci, por occasião da vizita do general Roca e exactamente o esforço para dar o numero num sabbado apezar de doente, aggravou o meu estado numa sexta-feira. Fui forçado a voltar a Paris afim de refazer-me.

Quando voltei de novo a fazer o jornal encontrei o paiz em plena crise.

---

<sup>2</sup> Deocleciano Martyr foi um republicano pró-Florianos Peixoto. Durante a conturbada transição do governo de Deodoro da Fonseca para o de Floriano, serviu como voluntário no Batalhão Tiradentes, um dos muitos que se formaram para garantir a República e o governo de Floriano. Foi um dos ativistas mais emblemáticos entre os jacobinos no Brasil. Liderou perseguições a monarquistas e portugueses. Publicou, entre 1894 e 1897, o jornal *O Jacobino*. Esteve envolvido em um atentado contra o primeiro presidente civil Prudente de Moraes. Teria incitado voluntários e ex-voluntários dos batalhões patrióticos a um golpe de Estado. Pelo atentado contra Prudente de Moraes foi condenado à prisão, onde permaneceu até 1903.

Angelo Agostini denunciou por várias vezes, no *Don Quixote*, a perseguição que sofria por parte de jacobinos exaltados; portanto, sempre foi muito crítico desses defensores da “RRRRepública”, como escrevia em seu jornal. Nesse sentido, parece um dado muito interessante o fato de Agostini citar um jacobino radical como alguém que o tenha defendido. A frase seguinte logo explica que é pelo fato deste conhecê-lo. O jornalista sugere seu próprio prestígio, já que o conhecimento que aquele tinha do seu trabalho, ou do seu caráter, teria sido suficiente para que Martyr deixasse seu radicalismo de lado e o poupasse ou o protegesse.

Varios bancos haviam fallido, inclusive o da Republica. A maior parte dos assignantes não pagou.

Os outros que sustentam o meu jornal por encontrar n'elle um romance illustrado em todas suas scenas, o que não encontram em jornal algum do mundo, pagam de boa vontade a folha para terem as *Aventuras do Zé Caipora* até o fim. Para esses sou obrigado a sustentar o meu preço, pois que não são sufficientes em numero. Se porém pensarem bem e me façam vir maior numero de assignantes de todo o Brazil, o preço da folha avulsa será de 300 réis e 250 para o assignante.

Seria esse o meu desejo, tudo depende dos srs. Assignantes.

Com o numero que tenho não me é possivel fazer de outro modo. Si esta qualidade desaparecer, preferindo o publico comprar avulso, nem isto poderei fazer, porque serei obrigado a suspender a folha.

Contei aqui algumas pequenas phases da minha vida jornalistica desde que comecei a trabalhar no Rio de Janeiro, em 1867. Creio que ninguem tem queixas da folha. Tenho os maiores louvores de todos os jornaes do Brazil e de todo o povo. Se alguns murmuram a culpa é d'elles proprios e não do jornal.

Não tive outro fim senão dizer a verdade, com o sentido de corrigir os defeitos. É esta a minha missão.

– Se puzer annuncios, poderá fazer o jornal mais barato. O annunciante paga as despesas, dirão alguns. É verdade, mas não faço um jornal de annuncios, para isso ha outras folhas.

O jornal occupa-se um pouco de tudo que se passa, tanto no texto como nos desenhos. E assim sabem já do que necessitava dizer aos meus assignantes a quem desejo um anno cheio de felicidades.

Angelo Agostini.<sup>3</sup>

O artigo acima foi publicado no último número do *Don Quixote* (1895-1903) e parece bastante instigante, primeiro porque foi escrito e assinado pelo próprio Agostini, o qual tenta fazer um balanço da sua carreira ao mesmo tempo em que parece tentar convencer os leitores do jornal a multiplicarem suas assinaturas. Mas, se foi o último número, por que pedir que os leitores renovassem suas assinaturas? Provavelmente, o texto tenha sido um último recurso na tentativa de salvar o jornal; por isso, o autor expôs seu percurso jornalístico na esperança de que seu trabalho anterior e o prestígio que este atingiu atuassem como um bom motivo para que os leitores continuassem a apoiar sua publicação. O texto traz várias informações sobre a atuação do jornalista, sendo construído de maneira a valorizar sua trajetória. Enumeram-se qualidades como sacrifício pessoal, senso de justiça, companheirismo, reconhecimento do outro, além de se destacar seu trabalho como o melhor, o que seria provado ao se ressaltar o reconhecimento que teria de outros órgãos da imprensa. De maneira geral, o artigo mostra a importância, para o país, da atuação do

---

<sup>3</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 163, ano IX, p. 2-3, 15 set. 1903.

próprio Agostini e dos seus jornais, os esforços despendidos e perigos que teria enfrentado, chegando à reivindicação de valorização de toda essa trajetória para que o trabalho pudesse continuar. No entanto, tal iniciativa não teria surtido o efeito esperado, já que o jornal não foi mais publicado.

O discurso apolítico defendido no primeiro parágrafo, bem como nas revistas de Agostini em geral, não se sustenta no desenvolvimento do texto, muito menos quando se acompanha seu percurso jornalístico. Como poderiam os periódicos de Agostini não apresentar “cor política” quando assumiram uma postura abolicionista a qual afrontava interesses econômicos e políticos durante o Império, quando defendeu as ideias políticas de Joaquim Nabuco, quando, após a abolição em 1888, enquanto o movimento republicano ganhava fôlego, se posicionou contra uma mudança de regime político, quando, já na República, criticou a atuação, considerada violenta, de Floriano Peixoto e classificou como nefasta a atuação positivista na organização da República, quando esteve a favor do presidente Prudente de Moraes, mas contra a política Castilhistas no Sul, quando elegeu nomes de políticos como Saldanha da Gama e o próprio Nabuco como exemplos de atuação ou quando afirmou que, por questões políticas durante a Guerra de Canudos, quase foi morto? Esses são apenas alguns exemplos dentre muitos que poderiam ser enumerados na trajetória de Agostini que demonstram haver, de fato, um posicionamento político em suas revistas.

Angelo Agostini expressava suas convicções e procurava se mostrar como alguém cujos princípios nunca teriam mudado, para o qual o grande ideal da construção de uma nação teria sido sempre o limite de sua atuação, mesmo que isso tivesse representado prejuízos ou colocado sua vida em risco em vários momentos.

Essa imagem apresentada pelo próprio autor deve ter contribuído para leituras posteriores, algumas das quais chegaram até hoje, como a do homem defensor dos escravos, a do abolicionista que não se esquivou do seu dever, corajoso, que enfrentava os poderosos. Mas esses escritos oferecem muito mais, pois revelam um personagem bastante astuto, que tinha consciência do poder da imprensa e que soube utilizar esse instrumento para defender seus interesses: “Angelo Agostini sabe o valor da arma que maneja com habilidade (...)”<sup>4</sup>. De maneira sagaz, através de um discurso no qual o país esteve sempre

---

<sup>4</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 12, ano I, p. 6-7, 1895. Transcrição de trecho de um artigo publicado n’A



em primeiro plano, soube criar ou se apropriar da imagem do homem coerente, sério, comprometido, justo e honesto.

Em sua tese de doutorado, Marcelo Balaban faz um longo balanço acerca das memórias construídas, em diferentes momentos, sobre o “poeta do lápis” e mostra como elas teriam atendido a interesses muito precisos dentro dos contextos nos quais foram desenvolvidas. O autor inicia sua análise a partir dos textos publicados na imprensa por ocasião da morte do caricaturista em 1910, os quais, conforme destaca Balaban, não foram numerosos, mas, através de elogios à atividade política e, sobretudo, abolicionista de Agostini, teriam, na tentativa de valorizar a caricatura, associado o artista à política. Em um segundo momento, ao abordar as comemorações do centenário de nascimento de Agostini em 1943, o autor parte de uma análise acerca da conjuntura política do Brasil naqueles anos, sob o governo de Getúlio Vargas e suas políticas trabalhistas, e demonstra como os textos sobre Agostini atuariam no sentido de compor um paralelo, mesmo que discreto, à imagem nacionalista de Vargas. A ideia seria a de que, assim como Agostini teria lutado, de maneira independente e enérgica, contra a escravidão, ou seja, por melhorias nas condições de trabalho, também o presidente do país naquele momento teria uma atuação forte em prol dos trabalhadores. Balaban também levanta a questão em torno do nacionalismo visto em Agostini, já que este era um artista com fortes características acadêmicas, as quais eram refutadas pelo movimento modernista brasileiro como estrangeirismo e jamais tomadas como traço nacional. Assim, o autor aponta divergências dentro do próprio movimento modernista, bem como mostra que o nacionalismo em Agostini seria destacado pelo fato de este trazer com realismo, em sentido de denúncia, as imagens da escravidão.

Todas essas leituras, com as especificidades dos momentos em que foram criadas, teriam, segundo Balaban, bebido de duas fontes principais e contemporâneas a Agostini, sendo elas José do Patrocínio e Joaquim Nabuco, os quais escreveram na imprensa, em 1888, textos nos quais evidenciavam o papel de Agostini no evento abolicionista, destacando nesse personagem qualidades de um verdadeiro nacionalista, defensor da pátria, abnegado, a ponto de abrir mão dos seus próprios interesses, em favor da grande causa a abolição. As leituras de Agostini a partir de então teriam silenciado sobre o homem, seus interesses e suas incongruências, cristalizando-se a imagem de um mito

---

*Provincia do Recife* em 1895 comentando o número 7 do *Don Quixote*.

nacionalista/abolicionista.

Parece que não apenas Nabuco e Patrocínio foram os responsáveis pela imagem que se propagaria acerca de Angelo Agostini, mas ele próprio, conforme se tenta demonstrar nesta tese, teria contribuído para isso, ao imprimir e reforçar o discurso de seus contemporâneos. É provável que as leituras de seus companheiros abolicionistas tenham surgido não apenas da convivência, mas também da leitura e interpretação do seu trabalho. Agostini certamente concordaria com essa memória, a não ser pelo fato de o artista não ter recebido maior destaque; afinal, a produção dos desenhos, sempre destacada, seria uma faculdade habilitada pela sua prática artística.

Como um homem de seu tempo, defensor de ideias liberais, Agostini entendia que seria necessário colocar o país nos trilhos da “civilização”. Ele parecia acreditar no seu trabalho e nas possibilidades de mudança e educação que este ofereceria à população. Toda a sua produção parece convergir no sentido de atuação em prol de um projeto político e social, a partir de uma prática cultural baseada em uma educação por imagens, segundo seus princípios ideológicos e liberais.

Uma das formas de atuação do caricaturista consistiria em reunir e estar próximo do maior número possível de pessoas – artistas, políticos, jornalistas – que compartilhassem as mesmas opiniões. Opiniões apresentadas como “verdades” e para “corrigir os defeitos”. Quais defeitos? A definição destes dependeria do momento político vivido. Durante a monarquia, por exemplo, seria um defeito o apoio a um sistema de governo centralizador, a um sistema econômico baseado no trabalho escravo, a um ambiente artístico pobre e orientado pelo e para o poder monárquico – são estes os problemas mais recorrentemente apontados. Já na República, a presença dos militares à frente do poder ou, por outro lado, a falta de um pulso forte para controlar revoltas, bem como as ações extremistas dos jacobinos, também foram consideradas defeitos. Assim, a sociedade só se desenvolveria quando escutasse as “verdades” mostradas por Agostini em suas revistas, como suas orientações em busca de uma República liberal, com trabalho assalariado e um ambiente artístico rico, independente. Porém, advertia o jornalista, se a população não escutasse tais orientações e, portanto, o país não alcançasse as mudanças necessárias, isso seria única e exclusivamente culpa dessa mesma sociedade.

Em nenhum momento se expressa qualquer tipo de arrependimento por parte do

autor, afinal teriam sido muitos anos de dedicação e trabalho incansável. Parece haver confiança nos seus atos, nenhuma *mea culpa*. Tudo o que teria sido feito, mesmo as “críticas mais severas”, foram explicadas como ações necessárias para “corrigir os defeitos” da sociedade, da mesma forma que teria sido preciso combater os momentos de excesso, como os “atos bárbaros do governo”.

Todas as suas ausências, ou melhor, suas viagens, teriam sido realizadas por questões de saúde ou para melhorar a qualidade do que era oferecido ao público, ou seja, para o aperfeiçoamento do seu trabalho. Há, no texto, a indicação de grande senso de responsabilidade por parte do autor. Assim, seria diante da exposição das qualidades pessoais e da produção de muitos anos que Agostini conversaria abertamente com seu leitor e lhe imputaria a decisão sobre a continuidade ou não daquele trabalho. Mais uma vez, a responsabilidade seria do público e sua decisão, como em muitos outros momentos, revelaria para o autor o grau de adiantamento ou não da população. Tal atitude parece reivindicar o reconhecimento de suas ações por parte do público; afinal, teria se sacrificado pessoalmente pelo país, segundo suas memórias e as dos companheiros abolicionistas Nabuco e Patrocínio. Parece existir, nesse momento, um certo pessimismo, talvez cansaço ou desânimo, notado, sobretudo, nos dois últimos números do *Don Quixote*.

Algumas das ideias presentes nesse texto, dos momentos finais de sua carreira como jornalista, já apareciam na *Revista Illustrada* (1876-1898), sobretudo, com relação à importância da imprensa para a educação do povo e consequente construção de uma nação civilizada. Em vários momentos, os princípios da revista eram apresentados ou lembrados, assim como sua missão de orientação do povo:

Queres te allumiar? Nada mais simples, assigna a *Revista Illustrada* (rua da Assembléa, 44) examina bem os desenhos, lê e relê todos os artigos e verás como a luz da razão clara e brilhante te illumina o cérebro, porque o segredo do nosso systema, o privilegio da nossa maravilhosa invenção consiste n’isto: *Ex Revista Illustrada dare lucem*<sup>5</sup>

A aproximação entre a figura de Angelo Agostini e a imagem de suas publicações é outro ponto que merece atenção. Em várias ocasiões nas quais era dada uma resposta a algum crítico de determinada revista, aparecia o nome de Agostini associado a

---

<sup>5</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 177, ano IV, p. 7, 1879.

características atribuídas a sua revista; por exemplo, o caráter de justiça e honestidade era considerado presente tanto nos periódicos quanto no responsável por eles. No trecho abaixo, Agostini e sua revista são defendidos, por um possível colaborador da *Revista Illustrada*, da acusação de insolência:

A sua missão [de Agostini] tem sido outra, mais bella, a nossa missão commum a todos da *Revista Illustrada*: ver de mais perto possível os homens e as cousas, catalogar os acontecimentos que passam, sem ódio, sem rancor, mas também sem cair em catalepsia de admiração (...) <sup>6</sup>.

Há ainda respostas que qualificam o periódico pelas características atribuídas ao próprio Agostini:

Quem dirige a Revista Illustrada não é novato no jornalismo; pode-se dizer mesmo que é actualmente um dos mais antigos nesta Côrte. Vinte annos de imprensa com interrupção apenas de dois, tendo sempre trabalhado por inspiração própria, conservando até hoje a mais perfeita coherencia de princípios e sustentando sempre a maior independência e imparcialidade na difficilima e espinhosa tarefa da critica, dão-lhe o direito de fazer censuras, severas talvez, porém justas. Não é sem pensar maduramente que tratamos de certas questões, sobretudo quando estas tem character grave.  
(...)

Julgamos pois prestar um real serviço, tornando-nos echo da opinião quando esta tem por base factos trazidos à publico, por pessoas competentes e que não foram contestados (...).

A *Revista Illustrada*, além de responder às críticas, também republicava artigos de outros órgãos da imprensa que lhe eram favoráveis, ou melhor, que reconheceriam seus “verdadeiros princípios”, o que constituía uma estratégia para se legitimar. Além disso, é possível perceber a existência de uma rede de periódicos com princípios próximos, assim como a penetração e circulação das ideias que Agostini defendia em suas revistas:

De há muito que não dever ser desconhecido que a Revista Illustrada sem excepção está do lado da razão, e que as opiniões que publica estão sempre de accordo com as honestas convicções do seu editor.

A Revista não está nem nunca esteve a serviço pago, e por essa razão a sua critica tem tido a influencia que a maior parte dos seus contemporâneos nunca possuirão.

---

<sup>6</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 307, ano VII, p. 2, 1882.

Em vista disto se pode afirmar que quando a Revista vê opportuno expor alguém ao ridículo ou chama a atenção publica para elle, é porque há causa de sobra para isso<sup>7</sup>. (grifo meu)

Alguém que se apresentava com tal inserção certamente não poderia ser ignorado. Quando se observa criticamente o conjunto da obra desse personagem, é possível notar suas contradições mas também sua astúcia em construir um discurso no qual defendia sua contribuição para uma história do Brasil. É possível ver, entre vários aspectos, um habilidoso e perspicaz jornalista, um crítico de arte com atuações muito precisas, um caricaturista atento e, por que não, um artista, o qual sustentaria sua atividade de destaque, as ilustrações. Todos esses aspectos estariam permeados pelas preocupações políticas e orientados por um projeto maior, da construção de uma nação liberal, civilizada e próspera.

O que se pretende neste trabalho é mostrar algumas das estratégias de atuação desse personagem, como as que utiliza na elaboração de sua própria imagem. Ao se mostrar como defensor incondicional do país, possuidor de princípios inquestionáveis, como independência, lealdade e trabalho incansável, cujo interesse estaria apenas no progresso e na “civilização” do país, Agostini reuniria argumentos sólidos para legitimar-se moralmente. Gozando de uma imagem positiva, a atuação do artista naturalmente alcançaria destaque e seu trabalho seria valorizado. Ao desenvolver um trabalho relevante, tocando em temas importantes naquele momento, o homem também seria valorizado, ou seja, criar-se-ia um círculo no qual o homem e o artista se confundiriam. Assim, em um momento de dificuldades, como o que se via no final da publicação de *Don Quixote*, Agostini se sentiria no direito de cobrar do público o reconhecimento por seu trabalho, reforçando ainda mais a imagem criada por si próprio.

## **1.2 De *Diabo Coxo* a *Don Quixote*: um percurso pelo jornalismo ilustrado**

Conforme mencionado anteriormente, a maioria das informações sobre Agostini seriam fornecidas por ele mesmo. Em 1876 informaria sobre sua chegada ao Brasil: “Quanto a mim, estando no Brasil desde 1859, não tenho tido senão este público para julgar dos meus trabalhos, e estou muito reconhecido pelo bom acolhimento que me tem sempre

---

<sup>7</sup> Artigo originalmente publicado no *Rio News* de 24 de julho de 1882, com transcrição na *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 309, p. 6, 1882, sob o título “A Revista Illustrada”.

dispensado.”<sup>8</sup>

A chegada desse personagem ao Brasil, assim como sua vida fora da imprensa, é cercada de incógnitas. Os poucos dados biográficos encontrados em dicionários informam que sua vinda para este país teria se dado por causa de sua mãe, Raquel Agostini, uma cantora lírica que contraiu segundas núpcias com um jornalista português, Antônio Pedro Marques de Almeida, fixando-se no Brasil.

Agostini nasceu na Itália, na região do Piemonte, mais precisamente na cidade de Vercelli, em 1842 ou 1843 (não há consenso com relação a esse dado). Nesse país teria permanecido por alguns anos apenas, já que seu pai faleceu. Diante desse fato, sua mãe teria se mudado para Paris, onde residiria a avó materna desse personagem. Angelo Agostini, então, teria vivido parte de sua infância e adolescência na cidade das luzes, onde supostamente teria tido início seu aprendizado artístico. De acordo com Antonio Luiz Cagnin, em sua fala no seminário “Angelo Agostini 100 anos depois”, evento já mencionado nesse trabalho, Agostini teria ficado em um colégio interno em Paris. A afirmação se deve ao fato de que, em pesquisas na França, não teria encontrado nenhuma informação sobre a existência dessa avó materna; além disso, Rachel Agostini era italiana e, no final da vida, já doente, retornou para a Itália, e não para a França, parecendo então pouco provável que tivesse tido uma mãe vivendo na França.

O crítico sempre reservou, em seus periódicos, um considerável espaço para cuidar das questões artísticas, sobretudo do teatro e das apresentações líricas, realizando constantes homenagens aos artistas de destaque nesse meio, como Carlos Gomes (1836-1896), Sarah Bernhardt (1844-1923), entre outros. É provável que a atenção voltada à música tenha sido uma herança dos seus pais, pertencentes a esse meio. O pai, Antonio Agostini, teria sido violinista.

De 1859, ano que o próprio Agostini alegou ter sido o de sua chegada ao Brasil, até sua estreia na imprensa paulista, há apenas vagas informações sobre ele. Uma delas é a de que atuaria como pintor de retratos desde 1862.

Em São Paulo, foi um pioneiro da imprensa ilustrada, com início em 1864, no *Diabo Coxo* (1864-1865), jornal que informava, no seu primeiro número, que enxergava na “imprensa, maior inimiga dos máos e a única força que encontro na terra para desmarcarar

---

<sup>8</sup> AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 6, ano I, p. 2, 1876.

e castigar a esses entes criminosos ou ridículos, estúpidos ou orgulhosos”<sup>9</sup>. Há, nos relatos biográficos, um sedutor caminho no qual se busca encontrar indícios da imagem consagrada do biografado, desde seus mais tenros anos. Agostini não oferece esse risco pela total ausência de informações acerca de sua infância. No entanto, uma frase como essa que abre o *Diabo Coxo* poderia até levar o leitor a pensar que, ao iniciar sua atividade na imprensa, Agostini já estaria destinado a se tornar o “combatente abolicionista”. Seria um caminho fácil e talvez até convincente, todavia, seria necessário ignorar tudo o que foi escrito antes, inclusive o fato de Agostini não ter começado seu trabalho na imprensa, mas como pintor. Ele iniciou sua atividade na imprensa ilustrando a revista; nada mais natural, em uma província, provavelmente, ainda sem muitas opções de mão de obra qualificada, ver em um pintor de retratos as qualidades necessárias para um ilustrador. Com a convivência e as oportunidades que apareceram, o pintor italiano seguiria seu trabalho na imprensa, sem deixar de ser pintor.

Após a primeira experiência, seguiria em um novo projeto, o *Cabrião*, entre 1866 e 1867. Na pauliceia, enfrentou um processo, teve a redação do jornal invadida e depredada, envolveu-se em uma polêmica acerca da comemoração do dia dos mortos<sup>10</sup>, depois do que não permaneceu por muito tempo mais em São Paulo. Talvez pela dificuldade em continuar seu trabalho em terreno aparentemente árido, ou porque na capital do Império encontraria maiores e melhores oportunidades – afinal, ali a imprensa apresentava sinais de maior desenvolvimento, um ambiente artístico muito mais promissor –, consolidaria sua carreira no Rio de Janeiro. Ainda em 1867, começou a trabalhar no periódico *Arlequim*.

Antes de criar a *Revista Illustrada* (1876-1898), passou pela *Vida Fluminense* (1868-1876), da qual foi diretor artístico entre 1868 e 1871. No ano seguinte, 1872, Agostini passou ao *Mosquito* (1869-1877), revista na qual permaneceu até a fundação da *Revista Illustrada*. Foi ainda n’*O Mosquito* que surgiram os primeiros comentários ilustrados do caricaturista sobre as exposições da Academia Imperial de Belas Artes, também chamados de salões caricaturais, os quais serão tratados no terceiro capítulo.

No Rio de Janeiro, ficaria até o final de sua vida, em janeiro de 1910, com apenas um longo intervalo entre 1888 e 1894, no qual esteve na Europa, provavelmente em Paris,

---

<sup>9</sup> *Diabo Coxo*, São Paulo, n.1, ano I, p.2, 1864.

<sup>10</sup> Sobre esse episódio, ver BALABAN, Marcelo. “Esse ilustre desconhecido - história e memória de Angelo Agostini”. Texto apresentado no seminário “Angelo Agostini 100 anos depois” ainda a ser publicado.

segundo informação apresentada em uma carta do próprio Agostini publicada na *Revista Illustrada* em 1889, em que comenta a Exposição Universal daquele ano<sup>11</sup>. Essa informação, de que esteve em Paris, reapareceria em relatos seus publicados no *Don Quixote* anos mais tarde. Depois dessa estadia, teria ainda ido por duas vezes à Europa, no segundo semestre de 1895 e entre 1900 e 1901<sup>12</sup>.

Em linhas gerais, Agostini se apresentava como um crítico da aproximação do Estado com a Igreja<sup>13</sup>, a favor de ideais republicanos e liberais e contra uma economia sustentada pelo trabalho escravo. Manteve, inicialmente, um posicionamento bastante questionador ao governo de D. Pedro II.

A *Revista Illustrada* foi o empreendimento de maior sucesso e duração de Angelo Agostini. Oferecia-se a coleção completa da revista aos leitores interessados. Na capa do número 280, de 1881, é possível observar dois pequenos repórteres empilhando grossos tomos do periódico e, em um quadro na parede do ambiente representado, as informações sobre a obtenção de todos os volumes publicados nos últimos seis anos (ver imagem 1). Na legenda, o agradecimento ao público bem como a expressão do desejo de continuidade:

Uf! Com este numero, já lá vão 6 annos. Agradecendo aos nossos amáveis assignantes o auxilio que nos prestaram para editar estes 6 volumes, pedimos-lhe, em troca das boas festas que lhes desejamos, a continuação do mesmo auxilio para a edição do 7º volume.

Ano após ano, com variações na forma de apresentação da imagem, esse desenho

---

<sup>11</sup> Foi para essa exposição que a Torre Eiffel foi construída. É interessante ver as apreciações de Agostini sobre a exposição: “*Exposição de Paris*. De uma carta de Angelo Agostini, que há dias recebemos, tiramos os seguintes períodos sobre a exposição de Paris: ‘É impossível fallar-se da Exposição. Não se pôde imaginar o que Ella é: só vendo-se. Para dar, todavia, uma fraca idéia do grande certamen, eis o único meio que vejo: imaginar-se a gente, viajando em balão, a uma altura prodigiosa (effeito da torre Eiffel). De repente vem-nos á idéia de visitar o Egypto, por exemplo, e zás! Encontra-se a gente na terra dos Pharaós, n’uma rua onde os habitantes vendem productos egypcios e causam a impressão mais extraordinária. E assim por diante, nos diversos povos das cinco partes do mundo, desde os índios Pelles-vermelhas, da America do norte, até aos habitantes do Oceano Pacífico, malaios, chinezes, javanezes, anamistas, árabes, etc. É uma cousa esplendida! A exposição brasileira também já foi inaugurada. É um gracioso pavilhão, mas que não tem o aspecto grandioso do da Republica Argentina. Todavia, ficamos todos satisfeitos, por vêr, o Brazil aqui representado e o pavilhão auri-verde fluctuando, por entre os das outras nações. Quando me lembro que houve políticos que se oppuzeram a que o Brazil se fizesse representar... ainda digo commigo: – Que o diabo leve políticos atrasados!’” (*Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 559, ano XIV, p.2, 1889).

<sup>12</sup> A revista *Don Quixote* deixa de ser publicada entre maio de 1900 e maio de 1901. No seu número 125, publicado em primeiro de junho de 1901, em artigo intitulado “Duas palavras”, na página 2, Agostini comenta que teria deixado de publicar a revista por treze meses devido a problemas de saúde e uma viagem à Paris.

<sup>13</sup> Sobre a questão referente à relação entre Igreja e Estado, ver: ROMANO, Roberto. *Brasil: Igreja contra Estado*. São Paulo: Kayrós, 1979.



com a oferta da coleção completa da revista se repetiria, como uma estratégia para mostrar e difundir a ideia da importância e força da revista entre as décadas de 1870 e 1880, assim como o entusiasmo do jornalista com as possibilidades de atuação desta junto ao país.

A Revista Illustrada não tem felizmente a queixar-se do anno que hoje finda, nem lhe atirar pedras. Elle consolidou-a ainda mais na confiança do publico, ampliou-lhe a circulação que é a vida, trouxe-lhe prosperidade... Descansa portanto em paz, 1881<sup>14</sup>.

A revista chegaria inclusive a rivalizar com a *Gazeta de Notícias* em torno do número de assinaturas, pois, segundo alegava a direção da *Revista Illustrada*, esta teria uma circulação ainda maior do que o número de assinaturas, tudo devido ao grande interesse que os desenhos despertariam na população. Aparece no texto a sugestão de que haveria uma maior valorização da imagem em comparação com a escrita, fato que traria vantagens para a revista de Agostini, a qual apresentava cinquenta por cento de suas páginas ilustradas:

Temos quase o mesmo tempo de vida, e se cada numero da *Revista* circula em muitas mãos, *de graça*, em compensação são precisos 25 numeros da *Gazeta*, a 40 rs. Cada um, para perfazerem a importância de um só numero do nosso jornal. (1\$000 rs. avulso). Assim 25.000 exemplares da *Gazeta* equivalem, apenas, a 1.000 da *Revista*.

Por esse lado, a nossa tiragem é muitas vezes superior á do collega, quatro ou seis vezes, e, tanto é isto verdade, que a sollicitação para publicar annuncios, aproveitando a immensa circulação de que dispomos, não cessa.

Mas, onde as nossas vantagens deixam inteiramente a perder de vista as do apreciado collega, é quanto ao meio de expor os assumptos, mettendo-os pelos olhos a dentro do publico, em desenhos, que elle aprecia infinitamente, mais do que a letra de forma<sup>15</sup>.

Os desenhos, aliás, são um universo rico de possibilidades de análise da obra de Agostini e, conseqüentemente, da divulgação de suas ideias. Através deles é possível acompanhar alguns dos debates e das polêmicas do período, os quais são constantemente temperados com ironia e humor, além de serem completados com legendas que reforçariam ou complementariam a ideia sugerida na imagem. As intempéries e epidemias que assolavam o Rio de Janeiro foram temas bastante explorados e permitiam ao leitor se

---

<sup>14</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 280, ano VI, p. 2, 1881.

<sup>15</sup> A TIRAGEM da Revista. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 441, ano XI, p. 3, 1881.

deliciar com cenas cômicas. A passagem de um bonde que espalhava água molhado os pedestres, pessoas caindo no meio da rua alagada ou sendo carregadas nas costas de outras poderiam se tornar temas para o caricaturista. Tudo isso debaixo de uma forte chuva concebida por delicados traços diagonais na pedra litográfica, os quais passavam a impressão de um verdadeiro dilúvio (ver imagem 2).

A formação de pintor do caricaturista seria constantemente utilizada nas suas composições gráficas, conferindo plausibilidade à tese de que Angelo Agostini utilizaria suas habilidades artísticas para “ilustrar”<sup>16</sup> a sociedade brasileira, colocando-a assim, segundo sua visão, no caminho da “civilização”, no qual a arte seria um termômetro inquestionável do progresso.

Alguns meses após a abolição, em 1888, Agostini partiria para a Europa, onde permaneceria até 1894. Quando retornou ao Brasil, seu espaço na imprensa não foi o mesmo dos tempos da *Revista Illustrada*, embora esta tenha sido publicada até 1898. Porém, a revista não lhe pertencia mais, teria sido vendida em 1889, segundo informação do próprio Agostini em artigo publicado no *Don Quixote*. Ao que parece, houve inclusive um rompimento de Angelo Agostini com o editor da *Illustrada*, pois, além da ausência de comentários de uma revista sobre a outra, como era comum na imprensa quando um periódico iniciava sua publicação, no número 24 do *Don Quixote*, publicado em treze de julho de 1895, aparece o seguinte comentário: “E o individuo que dirige essa folha julga-se jornalista. Pobre jornal, outr’ora conceituado, quanto cahiste!”<sup>17</sup>

O *Don Quixote*, em termos da técnica e organização, não diferia muito da *Revista Illustrada*, e a combatividade de Agostini permanecia. Novos caricaturistas, em novos periódicos e com novas técnicas, começaram a atuar. Nos últimos números do *Don Quixote*, seria possível notar certa nostalgia ou mesmo pessimismo, como no artigo publicado em comemoração ao centenário da revista:

---

<sup>16</sup> Ilustrar deve ser entendido tanto no sentido de mostrar através de imagens, como no sentido de educar, de levar à reflexão.

<sup>17</sup> A *Revista Illustrada* é duramente criticada no artigo devido ao que o *Don Quixote* considera a “parcialidade” da revista ao homenagear com um retrato apenas Floriano Peixoto, e não Saldanha da Gama, por ocasião dos funerais de ambos. O oficial da marinha Luiz Felipe Saldanha da Gama tomou parte nas lutas do Rio Grande do Sul (Revolução Federalista), tendo sido morto em 1895 por tropas castilhistas. Agostini se posicionou contra o conflito e, sobretudo, contra Castilhos. Como Gama se posicionara também contra as tropas castilhistas, foi considerado um herói e recebeu inúmeras homenagens no número 26 do *Don Quixote*.

Tendo consciência de ter cumprido seu dever, vê, todavia, e com grande pesar, que todos os seus esforços em prol do bem publico para pouco ou nada têm servido.

A não ser a abolição, que para obtel-a, tanto fustigou com seu lapis e mãos senhores de escravos, tudo o mais está no mesmo; e si materialmente a cidade tem melhorado em seus edificios é unicamente devido á iniciativa particular.

Quanto á parte moral e social... é doloroso dizel-o, mas é a pura verdade, tem peiorado de um modo espantoso!<sup>18</sup>

O *Don Quixote* passava por dificuldades, situação bem distinta daquela apresentada na *Revista Illustrada*, periódico que, em diversos momentos, anunciava sua “boa saúde”, o apoio de outros colegas da imprensa, além das notícias de sua penetração junto ao público.

No *Don Quixote*, os desenhos se mantinham com características próximas daquelas observadas na *Illustrada*, conforme anteriormente observado, tanto na forma quanto nos temas, ou seja, o caricaturista continuava tratando com realismo as questões políticas e os problemas sociais diversos. No entanto, foi publicado um maior número de retratos de personalidades tanto da cena artística como do meio militar e político. Talvez por essa característica de maior presença de homenagens, inclusive a membros do governo, o jornal tenha sido analisado, de uma maneira geral, como um periódico pouco combativo e até mesmo um defensor do governo. No entanto, não se pode perder de vista que a censura à imprensa teve momentos de maior rigor, mas, em termos políticos, sobretudo, Agostini continuaria a defender suas convicções e teceria críticas aos governos, apoiando-os apenas quando julgava terem tomado medidas acertadas. Além disso, para se defender da acusação de ser monarquista e afirmar suas convicções apresentadas como republicanas, por inúmeras vezes, ocupou um espaço que não precisou ser usado nos tempos da *Illustrada*. A única instituição que definitivamente, nesse novo momento republicano, não foi criticada, mas, pelo contrário, sempre elogiada, mesmo quando suas dificuldades eram notadas, foi a Escola Nacional de Belas Artes. Enquanto a Academia Imperial de Belas Artes foi alvo das maiores críticas, a ENBA foi o tempo todo defendida, como será visto no terceiro capítulo.

O *Don Quixote* também privilegiaria os acontecimentos de fora do Rio de Janeiro, como os conflitos do Rio Grande do Sul, de Canudos e mesmo assuntos da política europeia e norte-americana, essa última em menor escala. Além disso, as capas foram

---

<sup>18</sup> NOSSO Centenario. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 100, ano V, p. 2, 1899.

majoritariamente ocupadas pelos dois personagens narradores da revista, Sancho Pança e Don Quixote, diferentemente da *Revista Illustrada*, onde cada capa trazia um tema ou assunto diferente. No entanto, houve, nos últimos números da revista de Agostini, um certo pessimismo e desilusão com o país, além de constantes pedidos ao público para regularizar suas assinaturas, o que denotaria dificuldades financeiras. O texto que abriu esse capítulo é o melhor exemplo dessa situação.

Com o fim do *Don Quixote*, em janeiro de 1903, a atuação do jornalista Angelo Agostini se tornaria menor, com apenas colaborações em outros grandes empreendimentos, como *Gazeta de Notícias*, *O Malho* e o *Tico-tico*.

Os periódicos de Angelo Agostini oferecem inúmeras possibilidades de pesquisas e há ainda neles muito a ser explorado. Neste trabalho, a construção das imagens, seu interesse pelas belas artes, bem como seu discurso enquanto um artista/jornalista em busca da “ilustração/iluminação” do país, são o foco da análise. O fator inquietador, que impulsionou a realização desta pesquisa, é a compreensão da relação desse personagem com a arte, o papel e, talvez, o limite desta na sua atuação.

Agostini foi um personagem extremamente político, por mais que tivesse negado. Nesse sentido, sua atuação enquanto jornalista, crítico ou artista não parece distanciada do homem político, de suas convicções políticas, daí a necessidade de compreender um pouco o ambiente no qual este se movimentava, seu leque de relações. Ao mesmo tempo em que usa de metáforas artísticas, como “pintar um quadro”, para falar dos problemas políticos ou econômicos (ver imagem 3), poderia também avaliar uma obra priorizando os aspectos estéticos, assim como pintar um quadro alegórico, com uma cena que caracterizaria o Brasil, sua natureza, ou ainda criticar ou elogiar um artista pelas suas aproximações políticas. Nesse sentido, não seria possível isolar um único aspecto da produção de Agostini sem assim prejudicar a complexidade e riqueza de seus questionamentos, ao mesmo tempo em que é possível identificar particularidades e opções do artista, do jornalista e do crítico. O exercício aqui proposto será o de destacar, no complexo universo do personagem, peculiaridades que ajudem a pensar o papel da arte na atuação de Angelo Agostini.

### 1.3 Agostini e o abolicionismo: um defensor da causa do negro?

A atuação de Agostini junto aos abolicionistas talvez seja o aspecto mais notado de seu trabalho. Seus desenhos que retratam as torturas vividas pelos negros receberam bastante destaque por seus companheiros abolicionistas<sup>19</sup>. As citações póstumas também falaram desse trabalho e, hoje, algumas dessas imagens podem ser encontradas ilustrando a questão da escravidão em livros didáticos. Construiu-se então a imagem do homem engajado e preocupado com a causa do negro.

As páginas da *Revista Illustrada* demonstraram sua atuação pela abolição dos escravos. Em alguns momentos, como na comemoração do 12º ano da revista, em seu editorial, afirmou ter sido prejudicado, em números de assinaturas, por manter um posicionamento em prol do fim da escravidão, todavia, seguiria insistindo com sua decisão. É interessante notar, como mostrado anteriormente no texto em citação do *Don Quixote*, sua insistência em dizer que, mesmo se prejudicando, não deixava de lutar pelo que acreditava ser melhor para o país, ou seja, afirmava constantemente sua abnegação, o sacrifício pessoal pela pátria.

Na questão do elemento servil, se cedesse, um pouco da sua atitude abolicionista, as listas de assignantes, com pagamentos de dois ou trez annos adiantados, choeriam, como granizos, em seu escriptorio. Segue, porém, o seu ritmo, certa de que, os que hoje, por ventura, se desgostem com sua attitude, terão amanhã, em suas próprias consciências, um brado inilludível a dizer-lhes que foram injustos e a coagil-os, a virem fazer as pazes e o reatar o fio, tanto das suas amizades, como das suas assignaturas<sup>20</sup>.

Ao observar a força expressiva das imagens publicadas na *Revista Illustrada*, não há como não reconhecer a ação de denúncia promovida pelo jornalista. Seis anos antes ainda da publicação da *Illustrada*, em 1870, publicou uma das imagens mais emblemáticas em torno da escravidão: “De volta do Paraguay” (ver imagem 4). Ainda sob o calor das

---

<sup>19</sup> Agostini iniciou sua carreira na imprensa ao lado do ex-escravo e abolicionista Luiz Gama (1830-1882), por ocasião do trabalho no *Diabo Coxo* (1864-1865). (Em torno da atuação de Luiz Gama, ver: AZEVEDO, Elciene. *Orfeu de Carapinha: a trajetória de Luiz Gama na Imperial cidade de São Paulo*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.) Também esteve próximo de Joaquim Nabuco (1849-1910), o qual denominou a *Revista Illustrada* de Bíblia abolicionista, além de José do Patrocínio (1854-1905) e João Clapp, este último presidente da confederação abolicionista.

<sup>20</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 449, ano XII, p. 2, p. 1887.

discussões em torno da Guerra do Paraguai<sup>21</sup>, cujo término fora firmado justamente nesse ano, apresentou aos leitores da *Vida Fluminense* a imagem do herói de guerra condecorado que retornava da batalha. Este, ao chegar à fazenda de onde teria sido recrutado, encontra sua mãe no tronco, sendo açoitada por outro negro. Na imagem, observa-se, no fundo esquerdo, a casa grande e, em um plano anterior, a figura de um homem, de costas, segurando um chicote, provavelmente o senhor da fazenda, pelos trajes com que é retratado e pelo modo como observa, impassível, a negra ser açoitada. O negro fardado, ostentando duas medalhas no peito, assume uma expressão de desespero. Seu corpo parece querer recuar diante do que observa ainda do caminho, já que se situa aquém do limite da entrada da fazenda, cuja cancela aparece num plano posterior ao soldado. O caricaturista confrontaria o público com o problema da reinserção dos negros que voltavam da guerra, depois dos serviços prestados à pátria. O que fazer diante da “horrível realidade”? A vitória na guerra daria ao negro direitos naquela sociedade? A imagem sugere uma confrontação violenta com o público e com a “nova” situação do negro na sociedade.

No entanto, seria na *Revista Illustrada* que Agostini utilizaria de imagens fortes, com cenas de violência explícita, representando açoitamentos que provocariam a dilaceração da carne desses homens e mulheres negros, o que faria, assim, o público ser confrontado com uma abundância de sangue. Mesmo sem haver uso da cor, o claro e escuro do desenho e as expressões não deixavam dúvida acerca da brutalidade dos algozes. Essa questão da violência e da morte nas representações artísticas nos *Salons* de Paris, sobretudo na segunda metade do século XIX, foi discutida por Maraliz Christo em sua tese de doutorado sobre o *Tiradentes Esquartejado*. A análise proposta pela autora parece caber perfeitamente para se analisar a produção de Agostini, a qual começa com o herói de guerra e avança para as torturas impostas aos negros:

A morte e a violência estão presentes na arte desde sempre. Nos preocupamos aqui em identificar como, no século XIX, a vítima torna-se protagonista da ação, num primeiro momento revestida de virtudes, desafiando e se sobrepondo moralmente ao carrasco, para, no final, ser apenas testemunha anônima, através de seu corpo destroçado, da crueldade do algoz<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> No *Cabrião*, em São Paulo, Agostini fez, através de seus desenhos, duras críticas à Guerra do Paraguai, sobretudo aos recrutamentos forçados.

<sup>22</sup> CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e Tiradentes*

A imagem de 1886 denominada “Scenas da escravidão patrocinadas pelo partido da ordem sob o glorioso e sabio reinado do Senhor D. Pedro II o Grande...” (ver imagem 5) mostra uma sequência de torturas impostas aos negros. Quadro a quadro, Agostini apresenta com detalhes o tratamento que seria dispensado àqueles homens. Em uma cena, espancamentos covardes, praticados por quatro homens com cassetetes na mão, um deles fardado, contra um homem amarrado e amordaçado. Em outra cena, o negro preferiria o suicídio a viver sob tão cruel tratamento e se jogaria entre os trilhos do trem, ou bateria sua cabeça contra os vidros deste, ou ainda escolheria o enforcamento ou afogamento como forma de livrar-se de tal suplício. Numa cena de açoitamento, um negro chicoteado por dois homens tem suas costas dilaceradas; é possível ver sua carne se desfazendo e o sangue cobrindo o chão. Assistindo a tudo encontra-se um fazendeiro, tranquilamente sentado, como se estivesse apreciando um espetáculo teatral.

O caricaturista ainda ofereceria ao público imagens de negros sendo atirados com vida em fornos incandescentes ou em enormes caldeirões de água fervente, enterrados vivos, espancados quando descobertos no mato tentando fugir, ou ainda, depois de tudo isso, jogados nas prisões.

Os registros da brutalidade com a qual os negros fugidos, quando recuperados, eram tratados também foram mostrados pelo caricaturista. O periódico não deixou de apontar como causa daquela violência a omissão do governo, o qual foi representado por um ministro do Império com o rosto sujo pelo sangue que espirrava de um chicote. Nessa mesma imagem, há ainda uma advertência aos senhores de escravos, pois, diante de tantos suplícios, poderia haver revoltas, cujos resultados seriam tão violentos quanto os praticados pelos “negreiros” (ver imagem 6).

A violência dessas imagens, que não foram as únicas publicadas na revista, é um recurso utilizado pelo caricaturista para chocar o público, mostrar que a escravidão embruteceria o homem, distanciando-o do caminho da “civilização” e do consequente progresso da nação. Diante da insustentabilidade de tão brutal situação, caberia à população reagir e se posicionar contra a manutenção do trabalho escravo. O objetivo talvez fosse gerar um sentimento de indignação, provocando então uma reação contra aquele sistema de

---

*Esquartejado*”. Tese (Doutorado em História) – IFCH, UNICAMP, Campinas, 2005. p. 239.

trabalho, ou ainda assustar pela ameaça de violentas rebeliões de escravos, os quais poderiam empregar da mesma violência contra seus senhores. A estratégia da ameaça certamente teria uma repercussão muito mais intensa entre os senhores de escravos do que os apelos humanitários.

Em 1887, Agostini divulgaria uma imagem positiva da população negra escrava. Em meio às inúmeras fugas e libertações espontâneas que foram publicadas, um desenho chamaria a atenção para um grupo de escravos que teria fugido da região de Capivari, em São Paulo; esse grupo teria se dirigido à cidade de Santos, a qual teria já libertado todos os escravos que ali residiam. Na imagem 7 é possível observar o grupo chegando à cidade, saudando e sendo saudado pela população. A legenda fala da forma ordeira e pacífica como esses indivíduos adentraram a cidade. Na mesma página, há representações de práticas violentas, mas estas ficavam por conta dos brancos, que ou capturavam e torturavam esses negros, ou destruíam jornais abolicionistas. O contraste entre a cena da chegada ordeira dos escravos em Santos e, logo abaixo, a destruição da tipografia é marcante. O tumulto e a violência tomam conta da rua em frente ao jornal, do qual é possível ver alguns dos seus móveis destruídos ou utilizados como armas pelos desordeiros. Para fechar a composição, foi colocada na parte inferior direita da imagem a fotografia do proprietário do jornal, o qual seria homenageado como um homem corajoso. Em outro número da revista a questão seria novamente retomada de maneira a distinguir a atitude dos escravos em relação aos senhores: “E, note-se o contraste: ao passo que os negros fugidos, fogem em paz e sem causar depredações. Seus pretensos senhores mancham as páginas da nossa história, com factos como este que serão a eterna vergonha de um povo!”<sup>23</sup>

A positividade em torno da figura do negro foi também explorada pelo sentido da gratidão que os negros libertos demonstrariam para com seus antigos senhores. Certamente, um artifício do jornalista no sentido de convencer mais senhores a libertarem seus cativos. A revista chegaria a noticiar que alguns desses escravos estariam se recusando a receber os salários propostos, além de terem se comprometido a trabalhar até o final da colheita. As imagens dos negros libertos pela “generosidade” de seus senhores são também bastante reveladoras. Na imagem 8 um grupo de escravos se coloca em frente à casa grande, onde

---

<sup>23</sup> ATROCIDADE sem nome. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 485, p. 2, 18 fev. 1888. Este artigo relata o assassinato de um delegado que teria se recusado a caçar negros fugitivos. O caso teria ocorrido no interior da cidade de São Paulo.



estão o senhor e sua família, de frente para a multidão, todos em pé sobre o balcão de entrada. Alguns dos ex-escravos se ajoelham, outros fazem reverência, sempre em posição de submissão e agradecimento. A imagem está organizada de tal forma que a família é quem recebe destaque, como se fosse a grande protagonista, e não os negros, para os quais a liberdade, recém-recebida, poderia inclusive ser sacrificada, se necessário fosse, como forma de agradecimento aos senhores que antes os mantinham como parte de sua propriedade. O sentimento do sacrifício passou a ser, para o periódico, um nobre preceito cristão bastante valorizado a partir dali para avaliar as condutas, sobretudo dos negros.

Tal atitude de gratidão dos negros, sobretudo com os nomes das autoridades políticas e jornalísticas, teria permanecido após a abolição. Em um artigo publicado em junho de 1888, a revista, entusiasmada com o ocorrido, noticiava:

N'esses 20 dias, em que a transformação do trabalho se operou, os factos honrosos para o nome brasileiro, contam-se por centenas.

É uma gloria, que nenhuma nação ainda teve.

Aqui, por exemplo, um juiz diz a uma liberta que pleiteava a sua liberdade, que o pecúlio em depósito lhe pertence, que póde ir buscar.

E, ella responde:

Não, Sr.Doutor, faço muito gosto em entregal-o à minha senhora.

Ali, uma ex-escrava, ao saber que o salário lhe seria entregue, por inteiro, pede que o continuem a dar a seu ex-senhor e accrescenta:

Meu senhor é pobre, tem muita família, vive com diffículdade. Eu fico com 5\$000 por mez e o resto é para elle.

Pelo interior o mesmo quadro se observa.

(...)

O liberto fez um pequeno discurso em nome de seus companheiros declarando, 1º; que nada tinha a perdoar e 2º, que continuavam na fazenda.

Em seguida pediu licença para manifestar seu regosijo.

– Pois não disse o Sr. Paulino.

O liberto, então, dando um passo a frente, exclamou:

– Viva a Princeza Imperial.

– Viva o gabinete 10 de Março.

– Viva o Conselheiro Dantas.

– Viva Joaquim Nabuco.

– Viva José do Patrocínio.

– Viva João Clapp.

Todos os vivas foram calorosamente correspondidos<sup>24</sup>.

O discurso da revista era voltado para os senhores de escravos, no sentido de alertá-

---

<sup>24</sup> A AUREA lei. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 499, p. 2, 2 fev. 1888.

los para o perigo em torno da manutenção da escravidão, assim como para as benesses de sua extirpação, mas também para o grupo abolicionista próximo a Agostini. Ao homenagear Nabuco e Patrocínio, ao mesmo tempo em que também era reconhecido por esses, o caricaturista deixaria clara qual era a sua filiação dentro do multifacetado movimento abolicionista, diferente, por exemplo, do movimento mais radical, liderado em São Paulo por Antônio Bento.

A *Revista Illustrada* teve como uma de suas grandes bandeiras o abolicionismo, não há dúvida. Esse tema começou a receber considerável atenção em suas páginas a partir de 1880. Os acontecimentos emancipacionistas no Ceará<sup>25</sup>, em 1884, tiveram enorme destaque, afinal o Ceará teria sido um importante intensificador do movimento abolicionista no Brasil. A partir dessa experiência, várias outras províncias, como Amazonas e Rio Grande do Sul, também começariam a atuar pelo fim da escravidão em seus territórios, bem como renovar-se-iam os ânimos abolicionistas na capital federal. O número 376 da revista foi quase inteiramente dedicado a exaltar as façanhas abolicionistas daquele estado e, ao mesmo tempo, propor uma reflexão sobre a questão no Brasil. Toda a parte ilustrada da revista cuidou da questão. Na última página, a alegoria da abolição aparecia arrebatando correntes sobre uma multidão festiva, ao mesmo tempo em que o governo dormia e os escravocratas utilizavam das páginas de outros periódicos para lutar contra a emancipação, ainda que a marcha do país rumo à abolição já tivesse tomado proporções impossíveis de serem estancadas (ver imagem 9).

Bravo!... Bravissimo!... Já vão bem longe as festas abolicionistas, e eu sou ainda todo jubilo, todo admiração pelo modo brilhante por que a capital do império commemorou a emancipação d'uma das províncias, a primeira que se expunge da mancha negra. Foi realmente com grande entusiasmo e a mais louvável simpatia, que os fluminenses festejaram a redenção do Ceará.

(...)

Para o escravo não há com efeito, hoje como há 10 annos, senão três esperanças de emancipação, três caminhos para a liberdade:

---

<sup>25</sup> Segundo Marson e Tasinafo: “O Ceará foi a primeira província do Império a ser declarada livre de escravos, em 25 de março de 1884. A libertação dos cativos cearenses foi possível por meio de uma ampla campanha feita junto aos senhores para que concedessem a alforria a seus negros e, também, para arrecadar fundos com vistas à compra destas alforrias – campanha iniciada ainda no final de 1880, donde provieram os recursos para indenizar os proprietários recalcitrantes”. Os autores ainda alertam para o fato de que, em 1888, ainda existiriam 108 escravos no Ceará. (NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. Introdução de Izabel A. Marson e Célio R. Tasinafo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003. p. 44-45.)

O resgate forçado pelo pecúlio;  
O sorteio annual;  
E a alforria por benignidade do senhor ou da senhora.  
(...)

Há portanto ainda muito escravocrata a combater, muito negreiro a vencer. (...) mas enquanto essa Victoria não for completa e expressa em factos, garantida por uma lei, o Abolicionismo não póde de certo cruzar os braços, nem dormir tranqüillo.  
Porque.... Os negreiros velam<sup>26</sup>.

No ano que antecedeu a abolição, o combate do periódico foi intensificado ainda mais. Foram notas sobre fugas, artigos exaltando fazendeiros que libertaram seus escravos, notícias da emancipação de províncias e cidades, desenhos denunciando torturas. Ao lado das denúncias, havia também a valorização daqueles que atuavam na imprensa e na política em prol da abolição, pessoas cujas imagens receberam tratamento de heróis, inclusive antigos desafetos, como o paulista Antonio Prado<sup>27</sup>.

Tendo sido, em 1871 um dissidente intractavel, no ministério Rio Branco, em 1885, já se declarou emancipador.

(...)

O Sr. Prado começava a ter espírito e nós, desde esse momento, a depositar esperanças n'elle.

Regressando á sua província declarou-se francamente emancipador.

Apezar das reservas que esta palavra inspira, por ser synonyma de mystificação elle o fez de um modo que os escravocratas não gostaram.

(...)

Dias depois, novo passo! O Sr. Prado organisa uma associação e abandona o epitheto suspeito, denomina-a de Libertadora.

Bravo! Era um progresso real.

Agora, vemos no Correio Paulistano, que S. Exc. Quando se refere ao movimento que lavra em sua província, já lhe dá o verdadeiro nome, chamando-lhe com todas as letras: a grande causa abolicionista!

(...)

E o futuro é, positivamente, dos que tiverem favorecido a sorte dos escravizados.

Avante, pois!<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> CHRONICAS Fluminenses. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 376, ano IX, p. 2, 1884.

<sup>27</sup> Antonio da Silva Prado (1840-1929) colecionaria vários cargos importantes em seu currículo: Como membro do Partido Conservador, foi deputado, senador em 1886 e conselheiro do Império em 1888. Ainda no Império, assinou com a Princesa Isabel a Lei dos Sexagenários, tendo recebido, nesse momento, a simpatia de Agostini. Foi proprietário do *Correio Paulistano* a partir de 1882, periódico que se tornaria depois um canal do Partido Republico Paulista, do qual, mais tarde, viria a tornar-se membro. Foi ainda o primeiro a receber o título de prefeito em São Paulo, em 1899, cargo à frente do qual permaneceria até 1911.

<sup>28</sup> ESPÉCIE de chronica. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 474, p.2, 26 nov. 1887.

Segundo Robert Conrad, no livro *Os últimos anos da escravidão no Brasil 1850-1888*, a conversão dos fazendeiros paulistas ao abolicionismo era o reflexo do adiantado avanço do movimento de libertação dos escravos, o qual minava a cada dia a continuidade do sistema. Entre esses fatores estaria a proibição do açoite em final de 1886, a diminuição da oferta de escravos, naquele momento, oriunda do comércio interprovincial, as fugas em massa, bem como as atitudes de várias províncias, como o Rio Grande do Sul, que começavam a propor contratos de trabalho através dos quais os escravos comprariam sua liberdade. O parecer de Conrad é que “(...) o emancipacionismo dos fazendeiros de São Paulo não foi um ato de generosidade, mas sim uma tentativa de defender interesses econômicos ameaçados, um esforço (e, sem dúvida, bem sucedido) para apanhar as migalhas de um sistema em desintegração”<sup>29</sup>.

O nome de Joaquim Nabuco foi, certamente, um dos mais citados e elogiados como exemplo de atuação e de ideias avançadas em prol da causa abolicionista, talvez justamente porque essas ideias eram também compartilhadas por Angelo Agostini. O diálogo entre os dois em torno da questão da escravidão, sobre o não pagamento de indenizações aos proprietários de escravos, assim como sobre as dissidências dentro do Partido Liberal foi bastante estreito e, por vezes, suas falas até poderiam se confundir. A imagem de Nabuco e suas ideias foram amplamente divulgadas na revista, sempre de forma bastante positiva, o que não deixava de ser uma parceria interessante, pois, ao mesmo tempo em que Nabuco era visto e lido por toda a elite fluminense, Agostini, por outro lado, aproximando-se de um político de vulto, com ideias progressistas, poderia conferir credibilidade ao seu próprio jornal. A atuação política de Nabuco foi acompanhada de perto pela revista, pelo menos enquanto Agostini esteve à frente do periódico.

Em 1880, por ocasião da apresentação de um projeto de Nabuco na Câmara dos Deputados, o qual previa, entre outras medidas, a libertação incondicional de doentes e africanos, a implantação de escola primária para os escravos, bem como a proibição de ferros e correntes, a revista chama a atenção para o fato e, mesmo admitindo que o projeto não teria grandes chances<sup>30</sup>, reconhece o papel do deputado:

---

<sup>29</sup> CONRAD, Robert. *Os últimos anos da escravidão no Brasil 1850-1888*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978. p. 313.

<sup>30</sup> Marson e Tasinafo, em suas considerações sobre *O Abolicionismo*, afirmam que Nabuco, ao apresentar o projeto de 1880, devido aos pontos polêmicos baseados na lei de 1831, a qual proibira a entrada de escravos

O próprio autor do projeto nunca teve, estou certo, a esperança de o fazer passar; apresenta-o por desencargo de consciência, e defende-l’o-ha brilhantemente em homenagem á Antislavery-Society.  
É um projecto para inglez vê e desmascarar os liberais-negreiros<sup>31</sup>.

Meses depois, a imagem de Nabuco como alguém politicamente forte, que causaria horror aos escravocratas, começaria a ser utilizada. No número 230, o seu retrato foi estampado em uma espécie de escudo direcionado para um suposto grupo de senhores de escravos, os quais parecem imediatamente repelidos, afastando-se da imagem. A legenda completa a cena ao usar a metáfora da Medusa, para a qual ninguém quer olhar, ou melhor, ninguém poderia olhar sem sofrer os efeitos dessa ação (ver imagem 10).

Durante o período eleitoral em 1881, os nomes de Nabuco e Quintino Bocaiúva foram divulgados na revista como candidatos muito “dignos e merecedores”. No entanto, o resultado das eleições não favoreceu Nabuco, fato que não foi bem recebido pela revista, a qual acusaria os eleitores de não votarem por princípios, mas apenas por afinidades pessoais.

Já em 1884, diante do que havia sido proposto pelos dois órgãos da imprensa ligados aos escravocratas, *Brazil* e *Diário do Brazil*, os quais incentivavam os partidos a se organizarem contra a onda abolicionista, a *Revista Illustrada* propôs a criação de um partido abolicionista; assim, a grande questão daquele momento, segundo o periódico, teria atenção exclusiva. E mesmo estando Joaquim Nabuco fora do Brasil na ocasião – após sua derrota em 1881, partiu para a Inglaterra, onde atuaria na imprensa e escreveria *O Abolicionismo* –, seu nome foi lembrado como o de um líder, o mais capacitado para tal função:

Um nome que vem logo a todas ás memórias, sempre que se falla em abolição, abolicionismo, etc., é incontestavelmente o nome sympathico do Dr. Joaquim Nabuco.

---

no Brasil, teria usado o projeto muito mais como uma estratégia política: “como moeda de troca e franquearia o caminho para a aprovação do bloco de medidas complementares à lei de 28 de setembro de 1871, cujo ganho imediato seria um aumento significativo do fundo de emancipação a partir de um acréscimo também expressivo dos tributos sobre a propriedade escrava” (NABUCO, *O Abolicionismo*, p. 27-28). Na conclusão da citação, a revista também parece acreditar que poderia ser uma boa estratégia de Nabuco para confrontar seus pares liberais e pressioná-los em favor da causa.

<sup>31</sup> CHRONICAS Fluminenses. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 221, p. 2, 28 ago. 1880.

Jovem ainda, cheio de viço e de esperanças, e tendo dado já de si as melhores provas e garantias, o illustre abolicionista é de certo um benemérito da emancipação.

Deputado, a sua palavra eloqüente defendeu sempre com brilho e paixão a causa do escravo; abolicionista, fundou a Sociedade contra Escravidão.

Peregrino em Londres, não esqueceu nem a pátria nem a causa que desposou e mandou-nos esse preciosíssimo livro *O Abolicionismo*, onde a grave questão é tratada com lucidez, justiça, patriotismo e sentimentos admiráveis.

Ninguém fez mais claramente a historia da Escravidão no Brazil. E ninguém foi mais invectivado pelos adversários.

O seu nome está portanto por si mesmo indicado<sup>32</sup>.

A obra *O Abolicionismo* deve ter contribuído ainda mais para a admiração de Agostini por Nabuco. Duas frases apresentadas no prefácio da primeira edição, recuperadas por Marson e Tasinafo na edição de 2003, certamente teriam seduzido Agostini:

Por numerosas razões, aduzidas, por assim dizer, em cada página do presente volume, a emancipação dos escravos e dos ingênuos, e a necessidade de eliminar a escravidão da constituição do nosso povo, isto é o Abolicionismo, devia ter precedência às demais reformas. De fato, todas as outras dependem dessa, que é propriamente a substituição dos alicerces da nossa pátria.<sup>33</sup>

A proposição de um partido abolicionista, como fez a revista de Agostini, já refletiria um posicionamento em defesa da urgência da abolição, o único caminho, segundo a revista, para se chegar ao progresso e à “civilização”. Essa proposição é constante na revista, conforme vem sendo ressaltado neste texto. Além disso, da mesma maneira que o discurso de Nabuco era direcionado aos parlamentares e proprietários, o de Agostini também. Seu diálogo não se daria com os escravos, nunca retratados como agentes, mas sim com os políticos e o governo, aqueles considerados como capazes de tirar o país do atraso. O jornalista via como a solução mais eficaz uma emancipação realizada através da lei. A mesma divisão política entre abolicionistas e escravistas apontada por Marson e Tasinafo em sua análise sobre *O Abolicionismo* também foi destacada por Agostini, sobretudo no ano anterior à assinatura da Lei Áurea. Os autores chamam a atenção para o fato de que “pelos registros do Parlamento e textos da imprensa, naquele momento, nenhum

---

<sup>32</sup> CORREIO Fluminense. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n.. 378, p. 2, 27 abr. 1884.

<sup>33</sup> NABUCO. *O Abolicionismo*. p.14

político se considerasse absolutamente contrário à emancipação ou favorável à continuidade do trabalho escravo, por longo período de tempo”<sup>34</sup>. Agostini confirmava esse posicionamento geral, mas alertava aos abolicionistas para que tal discurso não lhes desse a ilusão de a causa estar ganha, pois era preciso continuar as ações, até que o último negro fosse libertado:

É preciso sobretudo não se deixar adormecer, embalado ao som das assucaradas phrases dos inimigos da Abolição, quando dizem que a idéa abolicionista é uma idéa vencedora, que a causa do escravo é uma causa ganha; não! (...)

Escravocratas, estae bem certo, ha-os ainda e muitos. Enquanto houver um escravo, é que há pelo menso um escravocrata<sup>35</sup>.

O retorno de Nabuco em 1887, para concorrer a uma vaga na província de Pernambuco pela cidade do Recife, foi noticiado com grande entusiasmo. Após elogios e a constatação da falta que teria feito a presença do político para a luta abolicionista, o artigo cujo título é “Joaquim Nabuco” afirma o seguinte:

Nunca, em nossa pátria uma causa nobre como a abolição, dependeu tanto de alguns votos. Joaquim Nabuco na camara seria a Victoria definitiva da liberdade sobre a re-escravidão, o retrahimento das resistências negreiras pelo desalento e a libertação do nosso território, em curto prazo. (...) A vinda de Nabuco, é um acontecimento auspicioso para todos nós, pois um homem da sua tempera, só com a sua presença, faz remover muitos obstáculos e acender a esperança, em muitas almas tomadas de desalento.

Reclamávamos a sua presença e é com viva satisfação que vemos os nossos desejos realizados<sup>36</sup>.

Diferentemente de 1881, Nabuco foi eleito e a revista comemorou: “Joaquim Nabuco teve uma ovação tão grandiosa, que se não póde descrever (...). A abolição contou mais uma Victoria e os *emancipadores* já começaram a declarar, que sempre foram abolicionistas”<sup>37</sup>. A imagem da chegada do político ao Rio de Janeiro, publicada na revista, mostra uma recepção triunfal, com muitos populares à espera de Nabuco, os quais inclusive teriam desobedecido a ordens de proibição de manifestações, os chamados *meetings*, afinal

---

<sup>34</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>35</sup> CORREIO Fluminense. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 377, p. 2, 19 abr. 1884.

<sup>36</sup> JOAQUIM Nabuco. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 462, p. 6, 13 ago. 1887.

<sup>37</sup> A ELEIÇÃO de Pernambuco. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 466, p. 3 e 6, 30 set. 1887.

tal vulto mereceria todas aquelas homenagens. Nabuco também homenageou Agostini após a abolição, em longo artigo n' *O Paiz*, em agosto de 1888, por ocasião da naturalização do caricaturista, dizendo:

Angelo Agostini pretende partir nestes dias para a Europa. Deixando por algum tempo a nossa pátria, elle leva a consciência de que foi um bom brasileiro, muito antes de haver optado por nossa nacionalidade. Aos que lhe perguntarem qual foi o seu motivo para naturalisar-se, elle poderá responder que a creação conquistou o artista, que o Brazil livre fez seu um dos seus libertadores. O seu titulo é a mais alta adopção que se possa imaginar: a de uma raça que adopta um dos seus redemptores, a de uma pátria que perfilha um dos seus creadores.

A bandeira que se enrolasse espontaneamente depois da Victoria, no braço que a defendera, não constituiria mais nobre investidura nacional do que essa da abolição dizendo a Angelo Agostini:

– Tu me serviste és meu!”<sup>38</sup>

O projeto defendido por Nabuco tinha ainda outros pontos em comum com aqueles da *Revista Illustrada*: No caso das indenizações, ambos concordavam que todo o trabalho realizado pelos negros durante séculos de escravidão já teria sido suficiente para pagar seus proprietários. Também foram contra a imigração chinesa no final da década de 1870, bem como partidários do ideário liberal. As afinidades entre esses dois personagens revelam importante contribuição para compreender a importância e penetração da imprensa no debate político no Império.

Diante do exposto acima, é incontestável a atuação de Angelo Agostini para que o país alcançasse a abolição. Houve denúncias da condição do negro, bem como a exigência do fim da utilização de mão de obra escrava. Todavia, a revista também apresentou opiniões que colocavam o leitor diante de aparentes contradições quando, por exemplo, falava do negro, não enquanto escravo, mas como um elemento da composição social no Brasil. A imagem do negro apareceu, em muitos momentos, associada a uma raça inferior, pouco inteligente e com propensão ao crime e à violência.

As imagens comentadas a seguir demonstram a desvalorização de elementos da cultura negra, como a capoeira, mas também uma insatisfação com a aparência e inteligência atribuídas ao negro. A imagem 11 mostra duas cabeças enormes, a de um negro e a de um chinês. Sobre elas, um homem vestido como um fazendeiro tenta se equilibrar,

---

<sup>38</sup> ANGELO Agostini. *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 1423, 30 ago. 1888.



no entanto está visivelmente desconfortável. As expressões tanto do negro quanto do oriental são pouco amigáveis: a contração das sobrancelhas sugere raiva e descontentamento. Ambos são apresentados como as bases da lavoura. A imagem seguinte (ver imagem 12) coloca uma bela e triste moça, cujo vestido e cabelos são ornamentados com folhas de café, entre um negro e um chinês, cada um deles segurando uma enxada nos ombros e ambos olhando para a alegoria da lavoura. Suas expressões agora sugerem muito mais escárnio ou troça do que raiva, como a anterior. As figuras do negro e do chinês, embora ostentem um instrumento de trabalho, não executam qualquer atividade; além disso, têm uma aparência carregada de estereótipos. O negro tem boca grande com lábios protuberantes, nariz largo e crânio alongado, características que lembrariam um símio. O chinês, além dos olhos puxados, apresenta poucos fios de bigodes, afastados entre si, e o seu cabelo está preso no alto da cabeça, trançado. Denominadas como “preto” e “amarelo”, as personagens são depreciadas nas legendas como “feios” e ironicamente chamadas de “raças tão inteligentes”. Além do discurso em prol da imigração europeia, considerada mais eficiente para as necessidades de “civilização” do país, havia também um posicionamento de valorização do branco europeu. Nesse sentido, tudo o que não fosse considerado próximo da Europa, em termos fisionômicos ou culturais, era terminantemente recusado pelo caricaturista.

É intrigante a mudança de postura assumida pela revista de meados da década de 1870 para a década de 1880 sobre seus argumentos para o fim do trabalho escravo. Em um primeiro momento, a lavoura se tornaria a vítima de um trabalhador ruim, “feio”, com má vontade, e os negros seriam responsabilizados pelo que seria a má condição em que se encontrava a agricultura. Em um segundo momento, conforme visto anteriormente no texto, o negro já apareceria enquanto vítima de um sistema de trabalho cruel e, portanto, seria absolvido de qualquer culpa. Izabel Marson destaca no discurso de Joaquim Nabuco, como um artifício da argumentação deste, a realização de um “drama histórico, uma epopeia trágica” na “luta do Abolicionismo versus Escravidão”, na qual, de um lado, figurariam os escravos como “vítimas indefesas”, “reféns que só se rebelariam em atos esporádicos e desesperados, seres passivos” e, do outro, os “déspotas maus, egoístas e degenerados” que os oprimiriam. Como os escravos não poderiam lutar por causa própria, figurariam então como heróis dessa epopeia os “abolicionistas-liberais autênticos”, homens bons, dedicados

a uma grande causa”<sup>39</sup>. Tal discurso é perfeitamente identificado nessa que poderia se chamar segunda fase da argumentação do caricaturista, na qual os escravos aparecem exatamente como vítimas e os abolicionistas como seus redentores, inúmeras vezes lembrados e exaltados nas páginas do periódico e, depois da abolição, homenageados como os grandes responsáveis pela conquista da liberdade no Brasil.

Seguindo ainda com a fase do primeiro argumento de Agostini, a imagem 13 sugeriria a não confiabilidade do negro, bem como sua incapacidade para o trabalho. Representados sustentando uma mesa, sobre a qual está um senhor de cartola, bastante assustado e inseguro, quatro negros parecem cambaleantes, sem controle dos movimentos. Os dois da frente parecem bêbados, suas pernas se dobram em direção ao chão, e as enxadas parecem ser usadas como um apoio. Entre os quatro não há qualquer distinção fisionômica: são manchas escuras com calças brancas. Apenas na posição de cada um há alguma diferença, indicada pela posição dos membros, mas nenhum transmite segurança na ação que desempenha. O argumento da revista pelo fim do trabalho escravo, entre 1879 e 1881, datas nas quais as imagens foram publicadas, pauta-se na desvalorização dessa mão de obra. As expressões hostis da imagem 11 denotariam desinteresse pelo trabalho, o qual seria reforçado na imagem 12 onde os indivíduos caminhavam se afastando da lavoura, com os instrumentos de trabalho erguidos e sorrisos irônicos na face. A imagem 13 mostraria seres indistintos, incapazes de carregar uma mesa com confiabilidade, reforçando o estereótipo do negro preguiçoso e insolente, como se fossem pessoas com as quais o país não poderia contar. Tudo isso sem qualquer questionamento em torno da compulsão daquele trabalho, nem das condições impostas ao negro.

Ainda em 1876 houve um debate sobre a regularização das tavernas. No comentário ilustrado da revista, aparecia a imagem de duas negras em frente a um desses estabelecimentos comerciais indignadas com seu fechamento, pois isso lhes dificultaria o acesso a sua bebida preferida, a cachaça (ver imagem 14). Na imagem, uma das mulheres tem inclusive uma garrafa equilibrada em sua cabeça, enquanto a outra também tem uma garrafa em sua cesta. As mulheres apresentam características fisionômicas próximas, como a boca grande e o nariz largo, características, aliás, quase obrigatórias nas representações

---

<sup>39</sup> MARSON, Izabel A. Liberalismo e escravidão no Brasil. Joaquim Nabuco e o jogo de temas, argumentos e imagens na re(criação) do progresso. *Revista USP*, n. 17, p. 102-113, mar./abr./mai. 1993.

dos negros de Agostini. O diálogo entre as figuras reproduz falas que corresponderiam à maneira dos escravos falarem, ou seja, em desacordo com a norma culta. A imagem deveria fazer referência a alguma mucama que, ao realizar as compras para a casa do senhor, poderia beber, ou a uma escrava de ganho. Na sequência da imagem uma negra aparece bebendo a cachaça e sendo observada por um cliente que se diverte com a cena. As imagens sugerem que o fato seria corriqueiro, haja vista a indignação das mulheres na primeira cena. A associação do negro ao vício também seria uma estratégia de desvalorização do seu caráter.

A violência também foi uma característica atribuída aos negros, sobretudo pela sua habilidade de luta através da capoeira. A imagem 15 mostra uma negra sendo contida por dois policiais armados com espadas. A mulher segura uma navalha na mão direita e tem uma expressão furiosa; seus cabelos armados e desarrumados, bem como seus olhos bem abertos compõem a imagem de alguém em total descontrole. Ao lado da cena descrita, é retratado um dos repórteres da revista segurando um bebê negro, o qual, pelo posicionamento dos braços, pelos olhos bem arregalados e pela boca aberta, parece bastante inquieto. Porém, o mais curioso é que este ainda tem preso a si o cordão umbilical, como se tivesse acabado de nascer, e, na extremidade do cordão, há uma navalha pendurada, como se fosse uma continuidade do corpo da criança. A legenda talvez seja mais violenta do que a imagem: “Até as pretas deram agora em capoeira! Naturalmente é para não se acabar a raça”. E na sequência: “É bem possível que esses illustres assassinos tragam, quando nascem, uma navalha pendurada no umbigo”. O caricaturista afirma, de maneira determinante, que a violência seria intrínseca aos praticantes da capoeira, portanto aos negros, já que eram os idealizadores ou representantes daquela prática. Estes já nasceriam destinados a usar essa atividade sempre com fins negativos, para matar os outros. Foram recorrentes as notas e imagens, nos periódicos da segunda metade do século XIX no Rio e Janeiro, sobre pessoas que teriam tido o abdômen furado por navalhas de capoeiras nas ruas da cidade. A *Revista Illustrada*, em determinado momento, chegaria a satirizar o *Apostolo*, periódico católico representado por um frade muito gordo, dizendo que este deveria ter muito cuidado nas ruas da cidade, pelo tamanho de sua barriga, ou se tornaria alvo fácil das navalhas.

É preciso lembrar que, no século XIX, o discurso científico em torno do conceito de

raça estava em alta no meio intelectual para analisar as diferenças observadas na espécie humana, como cor da pele, tipo de cabelo e composição das estruturas físicas. Sobretudo na segunda metade do século, é possível acompanhar a publicação de trabalhos como o do Conde de Gobineau<sup>40</sup> (1816-1882) sobre as desigualdades da raça humana (*Essai sur l'inégalité des races humaines*), publicado em 1855, em que são tratadas as questões da eugenia e do racismo. Há ainda a teoria evolucionista de Charles Darwin<sup>41</sup> (1809-1882), que, associada às teorias sociais, foi apropriada naquele momento por correntes racistas, de forma a dar uma explicação científica para o que foi entendido como inferioridade da raça negra, chegando ao darwinismo social, termo popularizado já no século XX. Houve também o desenvolvimento do conceito de eugenia por Francis Galton<sup>42</sup> (1822-1911). Essas teorias exerceram grande fascínio no meio intelectual bem como alcançaram grande repercussão no mundo ocidental<sup>43</sup>.

As revistas de Agostini sempre apresentaram um grande interesse pelo desenvolvimento da ciência, noticiando inventos, por vezes também satirizando algumas descobertas, mas reconhecendo sua importância para o século: “(...) um dos ramos mais seguramente importantes da sciencia é a medicina, a arte de curar, de alliviar a humanidade (...) resultante de nossa epocha, epocha científica (...)”<sup>44</sup>.

É possível observar o discurso cientificista também no *Don Quixote* de 1895, porém em uma chave mais específica com relação ao negro:

O negro, como se sabe, é de todas as raças a mais atrasada. E como a palavra raça é um termo biológico, que significa um conjunto de traços

---

<sup>40</sup> O francês Joseph Arthur de Gobineau, um dos maiores teóricos do racismo no século XIX, foi diplomata, escritor e filósofo. Esteve no Brasil em 1869, em missão diplomática durante o governo de Napoleão III, ocasião em que teria se tornado amigo de D. Pedro II. Gobineau era bastante pessimista com relação à mistura de raças; portanto, não via um futuro muito promissor para um país como o Brasil.

<sup>41</sup> Naturalista inglês, Darwin recebeu grande reconhecimento pelo desenvolvimento de sua teoria acerca do evolucionismo, de acordo com a qual as espécies evoluem segundo uma seleção natural (os mais fortes sobrevivem) e sexual. Darwin teria se tornado célebre após sua viagem de pesquisa durante cinco anos a bordo do navio Beagle. A expedição passou por várias cidades da América do Sul, entre elas Bahia e Rio de Janeiro. Com as pesquisas realizadas durante a expedição, escreveu importantes ensaios, como o livro *A origem das espécies*, de 1859.

<sup>42</sup> O inglês Galton era primo de Darwin, realizou trabalhos como matemático, estatístico, meteorologista e antropólogo. Desenvolveu estudos antropométricos e fundou a psicologia diferencial. Teve uma produção bastante extensa, na qual defendia a reprodução de pessoas inteligentes como forma de garantir novas pessoas inteligentes. Para identificar essas pessoas, propunha a realização de testes de inteligência.

<sup>43</sup> Sobre a repercussão dessas teorias no Brasil após 1870, ver: SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

<sup>44</sup> CHRONICAS Fluminenses. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 337, p. 2, 30 mar. 1883.

anatômicos, até hoje ainda não se os pôde determinar de uma maneira rigorosamente exacta, científica. O facto, porém, para se mostrar o seo atrazo, basta que se constate que a raça negra não conseguiu ainda constituir uma nacionalidade<sup>45</sup>.

Diante dessas impressões, qual seria então a abolição que Agostini desejava? Embora nas imagens publicadas na *Revista Illustrada*, conforme mencionado anteriormente, houvesse uma preocupação com a condição de humanidade do negro enquanto escravo, não se via qualquer reflexão que propusesse um lugar na sociedade para esses indivíduos após sua libertação.

O que parecia dar sustentação à posição abolicionista de Agostini era a questão econômica, por exemplo, com relação à mão de obra que deveria ser empregada na lavoura:

A Revista Illustrada não quer nem o atrazo nem o aniquilamento da lavoura; ella quer justamente o contrario. Vejam lá como se enganam senhores fazendeiros?

A Revista combate e combaterá sempre, tanto no parlamento como na imprensa, todos aquelles que collocando o seu interesse individual acima do interesse do paiz, procuram illudir os lavradores sobre a importante questão do elemento servil. Esses são os que querem o atrazo e o aniquilamento da lavoura<sup>46</sup>.

Segundo Conrad, para a maioria, a abolição estaria limitada:

a substituição da escravatura por um sistema de trabalho livre.

Todavia, para pelo menos alguns dos abolicionistas, a ideologia do abolicionismo englobava muito mais do que a emancipação dos escravos. (...) A emancipação só por si, argumentaram os abolicionistas em muitas ocasiões, não solucionaria os problemas da nação. A abolição teria precedência sobre as outras reformas, conforme Nabuco afirmou, mas outras mudanças sociais teriam de ser tentadas uma vez que esse passo fundamental fosse dado<sup>47</sup>.

Agostini, assim como os abolicionistas que teriam desejado mudanças maiores, como Nabuco, José do Patrocínio, André Rebouças, entre outros, falavam dos efeitos negativos da manutenção do regime escravista para a sociedade brasileira; no entanto, seus

---

<sup>45</sup> AMERICANISMO. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 08, ano I, p. 3, 1895.

<sup>46</sup> LIVRO da Porta. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 232, ano V, p. 6, 1880.

<sup>47</sup> CONRAD, *Os últimos anos da escravatura no Brasil 1850-1888*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978. p. 192.

argumentos pareciam ter se concentrado na questão econômica, sem deixar de considerar os aspectos culturais, com um interesse claro pela cultura branca europeia. Talvez, Agostini nem mesmo tenha tido tempo de propor novos caminhos após a abolição, já que deixou o Brasil apenas alguns meses após a assinatura da Lei Áurea. Mas, de maneira geral, seu discurso sempre caminhou no sentido de mostrar as vantagens econômicas e o progresso do país ao substituir a mão de obra escrava negra pela imigrante europeia.

A revista defendeu, conforme indicado anteriormente, um posicionamento radicalmente contrário ao pagamento de indenizações aos proprietários de escravos. No número 502, de junho de 1888, o tema foi tratado da seguinte maneira: “A tal indemnisação é uma burla, uma simples especulação política, um engodo a certos grupos de leitores.” (...) Indemnisação para os escravos! Tal é a única resposta que se deve dar ao projecto do Sr. Cotegipe”<sup>48</sup>.

A revista demonstrava grande descontentamento com aqueles que pleiteavam indenizações, dizia que estes colocariam seus interesses individuais, antes de tudo, sob o risco inclusive de tirar o país do caminho do progresso e da civilização. Aliás, a palavra civilização foi inúmeras vezes empregada pela revista, cuja opinião era de que, enquanto o país mantivesse o sistema escravocrata, jamais a alcançaria. Segundo Bresciani: “No decorrer do século XIX, o debate político desenvolveu-se no Brasil, bem como nos outros países considerados parte do mundo civilizado, em torno de um projeto civilizador cujas raízes remontam ao liberalismo inglês e ao pensamento ilustrado francês”<sup>49</sup>. Dessa forma, a questão do trabalho surgiria como um elemento importante nas discussões em torno do projeto civilizador, tão caro a Agostini.

Além da Europa, os Estados Unidos apareceram diversas vezes na revista como um exemplo positivo para o Brasil, e não apenas no aspecto abolicionista. Ainda em 1876 a revista publicaria um desenho intrigante naquele contexto, uma imagem que desperta reflexões (ver imagem 16). O monumento da Estátua da Liberdade<sup>50</sup>, inaugurado apenas em 1886, portanto, ainda pouco mais que um projeto em 1876, foi um presente do povo francês aos Estados Unidos e figuraria nas páginas do periódico de maneira grandiosa. O

---

<sup>48</sup> A INDEMNIZAÇÃO. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 502, p. 2, 23 jun. 1888.

<sup>49</sup> BRESCIANI, Maria Stella M. O cidadão da República. Liberalismo versus positivismo Brasil: 1870-1900. *Revista USP*, n. 17, p. 122-135, mar./abr./mai. 1993.

<sup>50</sup> O projeto da Estátua da Liberdade foi realizado pelo escultor Frédéric Auguste Bartholdi (1834-1904), o qual teria começado os trabalhos em 1875.

título original, “A liberdade iluminando o mundo”, parece ter sido o mote utilizado pelo caricaturista para organizar sua composição. A estátua colossal (a legenda destaca os 50 metros que teria tal monumento<sup>51</sup>), denominada “O Pharol da “Liberdade”, tem uma luz intensa saindo de sua coroa, reforçada pelo efeito de claro e escuro utilizado pelo artista. A tocha não emana luz, apenas a cabeça. Mas o mais inquietador é mesmo sua base, colocada no meio do mar revolto, onde se podem ver dois barcos sendo violentamente sacudidos juntamente com várias e enormes coroas imperiais e um chapéu, ainda maior, utilizado pela autoridade eclesiástica da Igreja Católica, todos à deriva no mar agitado, porém menores do que a estátua e sua luz. A legenda traz uma pergunta já respondida pela imagem: “Projecto do monumento para o porto de New York. Esse pharol não estará destinado a allumiar as nações?” Maria Stella Bresciani<sup>52</sup> chama a atenção para a atração que as instituições democráticas americanas exerceriam sobre os imigrantes, com concessões e incentivos, ao passo que o Brasil iria no caminho contrário, criando inclusive legislações punitivas para o imigrante. O caricaturista parece alertar o país para um caminho que, a exemplo do que era trilhado pelos Estados Unidos, seria, segundo sua avaliação e condição de estrangeiro, muito mais promissor na busca do progresso.

No número seguinte àquele em que foi publicada a ilustração, o periódico dedicou um artigo a homenagear os Estados Unidos pelo centenário da sua independência e lhe dispensou as seguintes palavras, as quais pareciam mais uma incitação ao povo brasileiro:

O Brazil não quis indifferente deixar passar o grandioso dia que recorda o acto patriótico de um povo irmão e amigo, que sacudindo o jugo colonial, declara-se emancipado e livre. Acontecimento tão fértil de grandes resultados, que em meio século os Estados [Unidos] da America do Norte, já se fazia uma nação temida e respeitada no novo como no velho continente; e hoje por seu poder, por seu commercio, por sua industria, occupa [um] lugar proeminente entre as primeiras nações do globo!

É que os primeiros passos na existência foram guiados por braços poderosos e robustos; é que as primeiras lições da vida política e social foram dadas pelo saber, pela prudência, pela virtude e pela abnegação de mestres que se chamavam Washington, Franklin, Jefferson, Adams e outros, que fizeram comprehender o que era a liberdade; que ensinaram que o trabalho é o primeiro motor da prosperidade e engrandecimento de um povo.

E o povo americano é forte porque comprehende e entende o que é a

---

<sup>51</sup> A estátua tem 46,5 metros, mas com o pedestal alcança a altura de 92,99 metros.

<sup>52</sup> BRESCIANI, Maria Stella M. O cidadão da República... p. 122-135.

liberdade. E o povo americano é poderoso porque trabalha.  
Honra á memória dos inelitos, varões em cujo peito tão ardente pulsou o amor da pátria!  
Gloria ao povo que de um modo tão brilhante santifica a memória de seus fundadores!<sup>53</sup>

Além de se destacar os Estados Unidos como uma potência, sua ação frente ao trabalho escravo foi ainda mais destacada. Em 1887, a revista publicou um artigo em que comentava os ganhos que os Estados Unidos teriam conseguido ao abolir a escravidão; mais uma vez o aspecto econômico era ressaltado como o maior ganho obtido com o fim do sistema escravocrata.

Com este bello triumpho das idéias da actualidade, coincidem as noticias chegadas dos Estados-Unidos, no mesmo sentido. Hoje, os que lá foram escravocratas ferrenhos, declaram que se admiram de terem opposto tão cega resistência á abolição, pois que esta lhes trouxe a fortuna e o bem estar.

Um lavrador, que tinha, por exemplo, 200 escravos, n'um trabalho infernal de administração, sempre embaraçado na agiotagem, vê, hoje, em suas terras 300 ou 400 rendeiros, que lhe pagam, pontualmente, uma renda fabulosa. O seu único trabalho é recebê-la. A terra, que, nos tempos da escravidão, mal dava para os desgraçados escravos e para a família do proprietário, multiplicou as duas forças, graças ao braço livre, e produz 4 ou 6 vezes mais, enriquecendo esse proprietário, a quem a abolição tornou rico e feliz – bem contra a sua própria vontade.

Infelizmente, para educar a criança e para guiar os homens pouco esclarecidos, ao bem, é preciso forçar um pouco<sup>54</sup>.

Comparativamente ao Brasil, os Estados Unidos apresentavam condições muito mais favoráveis para o fim do trabalho escravo. De acordo com Conrad, a escravidão no Brasil teria sido uma instituição vital e extremamente enraizada, sendo que até a década de 1860 não teria surgido uma oposição vigorosa a essa instituição. Além disso, criou-se o discurso de que a mão de obra escrava seria fundamental para a saúde da economia do país. O poder estava concentrado nas mãos dos fazendeiros, o país não contava com uma classe média educada e politizada, nem teria existido no Império qualquer política de educação popular efetiva, de modo que o número de analfabetos passava da casa dos oitenta por cento. Diferente dos Estados Unidos, o Brasil não tinha províncias sem escravos. Nesse

---

<sup>53</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 2, 8 jul. 1876.

<sup>54</sup> O RESULTADO da emancipação. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 453, ano XII, p. 3, 15 mar. 1887.



sentido,

Nos Estados Unidos, onde as contradições entre escravidão e democracia eram mais óbvias, a escravatura foi atacada no seu auge pelo setor da nação que já a abandonara, enquanto, no Brasil, por outro lado, a instituição desmoronou-se num estágio tardio de desintegração. Quando a escravatura foi atacada, finalmente durante a década de 1880, a maior parte do Brasil já progredira muito para um sistema de trabalho livre<sup>55</sup>.

Embora Agostini, conforme apresentado anteriormente, tenha dedicado um grande espaço na *Revista Illustrada* para a discussão do abolicionismo e seus exemplos bem sucedidos, sua pintura parece não ter concedido importância ao tema. Parece mesmo estranho que um artista que tanto cuidou e se preocupou com a questão do trabalho escravo nunca tenha pintado tal temática<sup>56</sup>. No entanto, a resposta para esse fato talvez esteja nas próprias páginas de seus periódicos. Agostini não via no negro qualquer traço de beleza; pelo contrário, em suas caricaturas (ver imagem 17), deixou bastante clara sua visão sobre os traços físicos dessa população: “Somos muito abolicionistas, mas não nos extasiamos diante as belas da raça africana, cuja plástica deixa muito a desejar. Vê-se cada Venta!...”<sup>57</sup> Conforme destacado anteriormente, em todas as caricaturas de negro aqui analisadas, um traço presente era justamente o nariz largo. A imagem correspondente à legenda acima apresenta uma espécie de galeria, com vários rostos de negros, todos com bocas enormes e narizes largos, sendo observados pelo repórter assustado. Ao lado dos rostos, surge a cena de uma senhora branca sendo auxiliada na sua toalete por uma negra. A jovem branca foi representada com candura, seu rosto é suave, tem gestos delicados, cabelos penteados e presos e sua silhueta é esbelta. A negra que a auxilia apresenta traços mais grosseiros, cabelos bem curtos e um pouco espetados, é mais baixa que a mulher branca, bem como apresenta um físico encorpado. A diferença entre os narizes das duas não só é acentuada na imagem como ressaltada na legenda: “Não podemos ver sem calafrios, o angélico rosto de uma loura donzela ao lado de uma mucama beijuda e de ventas

---

<sup>55</sup> CONRAD, Os últimos anos..., p. XVI.

<sup>56</sup> No levantamento realizado acerca da pintura de Agostini, não foi encontrada nenhuma representação pictórica relevante do negro, apenas uma cena urbana, em uma reprodução em preto e branco, onde aparecem como fundo. No entanto, o artista parecia ver a abolição como um tema relevante para a pintura, já que, em 1888, quando faleceu o pintor Antonio Firmino Monteiro, destacou o fato desse artista estar trabalhando em uma tela em comemoração à abolição.

<sup>57</sup> *Revista Illustrada* Rio de Janeiro, n. 377, ano IX, p. 4, 1884.

achatadas. Não! A nossa vontade é logo dizer: Sai d'ahi para fora! E... e oferecer os nossos serviços...”. O caricaturista proporia, assim, um padrão de beleza e o seu oposto.

Quando se observa seu trabalho nos anos posteriores à abolição, nas páginas no *Don Quixote*, espaço que seria privilegiado para refletir sobre a inserção dos negros na República, já que o grande obstáculo para o progresso, o trabalho escravo, teria sido superado, percebe-se que o negro não se configurou como um assunto relevante. Nas vezes em que apareceu, esteve cercado por uma visão negativa. Além disso, continuaram os artigos sobre a necessidade de incentivos à mão de obra imigrante europeia, como se vê no número 7 do periódico:

O Brazil Republicano mais do que nunca necessita do auxílio intelligente do estrangeiro, não só em relação ao seu desenvolvimento industrial como também em proveito próprio do melhoramento da espécie.  
O brasileiro não é um typo definido, mesmo porque o Brazil ainda não é uma nacionalidade caracterizada<sup>58</sup>.

No número seguinte da revista, a ênfase na imigração europeia continua: “(...) Necessitamos, por conseguinte, de forças novas, originarias de raças fortes e constituídas, para que aqui chegando façam, pelo cruzamento e pela absorção, desaparecer o joio e florir o trigo”<sup>59</sup>.

Foram raros os momentos em que o negro apareceu, como se tivesse perdido seu espaço. Comentários como o citado acima parecem corroborar a ideia de que o negro tivesse se tornado um elemento indesejável na sociedade. As conotações negativas acerca dessa figura eram constantes.

Em 1899, por ocasião do assassinato de três pessoas de uma mesma família, crime que teria sido cometido por um homem negro chamado Felipe Silva, o tom da revista foi extremamente exaltado e o fato de o indivíduo ser negro, em vários momentos, ressaltado:

Com que prazer veríamos torturar esse miseravel Felipe Silva, esse negro repellente que commetteu um crime tão atroz!  
E que sentimentalismo imbecil é esse que aboliu a pena de morte das nossas leis, quando poderia ser applicada com tanto proveito como o único freio capaz de fazer diminuir o numero de crimes commettidos por

---

<sup>58</sup> A AMÉRICA para os americanos. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 7, ano I, p. 3, 1895.

<sup>59</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 8, ano I, p. 3, 1895.

esses barbaros.

(...)

Felippe Silva, o negro repellente, havia perpetrado um crime hediondo <sup>60</sup>.

Parece que a República não teria trazido as mudanças que imaginava Agostini, pois, além de não resolver antigos problemas, teria se deparado com novos. Assim como o jornalista não teria indicado um lugar para o negro livre naquela sociedade, a República parecia também não ter apontado uma solução. A atuação abolicionista de Agostini provavelmente esbarrou em seu entendimento do que seria uma sociedade próspera e civilizada, na qual parecia não haver espaço para o negro, cuja presença foi associada a problemas sociais e a fatores geradores de violência.

#### **1.4 Liberalismo: entre conservadores, liberais e o Imperador**

Todo o trabalho de Angelo Agostini, conforme se tem tentado demonstrar, estaria permeado por sua visão política, mesmo a crítica de arte. Basta acompanhar o dia a dia dos seus periódicos para perceber o espaço que as questões políticas receberam. Sendo um homem da imprensa, o jornalista atribuía à atividade política toda ação transformadora. Embora crítico da atividade parlamentar, dos políticos e do próprio Imperador, como demonstrado anteriormente, Agostini creditava importância ao jogo político. Este representaria a possibilidade de divisão do poder ou, pelo menos, de ampliação das discussões em torno das necessidades do país.

A descentralização do poder na defesa de um país composto por uma federação era uma das bandeiras desse personagem, que a considerava uma maneira de tornar fortes as províncias, mas mantendo a unidade da nação.

O problema da centralização era identificado na figura do Imperador, através do Poder Moderador<sup>61</sup>, sempre encarado como algo nocivo para a saúde política da nação. O

---

<sup>60</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 108, ano V, p. 3 e 6, 23 dez. 1899.

<sup>61</sup> O Poder Moderador foi instituído no Brasil na Constituição de 1824, uma influência de Benjamin Constant. Esse quarto poder era atributo pessoal do rei e seria utilizado como um fator de equilíbrio entre os poderes Executivo, Legislativo e Judiciário. Silvana Mota Barbosa, em sua tese de doutorado, *A Sphinge Monárquica: o poder moderador e a política imperial*, fala da complexidade das atribuições e interpretações em torno desse poder “inquestionável” do rei, sobretudo no Segundo Reinado. Segundo a autora, “no caso do Segundo Reinado, a polêmica em torno do poder moderador traduzia a tentativa de encontrar respostas para a questão da plena efetivação de uma monarquia constitucional.” (BARBOSA, Silvana Mota. *A Sphinge Monárquica: o poder moderador e a política imperial*. Tese (Doutorado em História), IFCH, UNICAMP, Campinas, 2001. p. 267). Por isso, é possível acompanhar na imprensa da época todas as vociferações sobre esse poder, bem

poder de decisão, sobre todos os poderes do país, exercido por D. Pedro II impor cartas marcadas ao jogo parlamentar e, como uma de suas consequências, sufocaria as províncias, a ponto de algumas delas, como São Paulo, quererem se tornar independentes do país. No entanto, para o crítico, a unidade do país era importante:

Todos, em commum, se queixam da furiosa centralisação que o nosso regimen tem gerado, assim como da superlativa intensidade, que a sanguesuga administrativa tem adquirido, nos 47 annos do segundo reinado.

(...)

Sobre essa base, tudo está subordinado á vontade de um poder, o moderador, e d'elle depende.

Assim, estabelecendo a Constituição, que os poderes legislativo, judicial e executivo, são independentes, dá-se que o executivo torna-se uma dependência do moderador, pela faculdade de nomear e demittir livremente seus ministros; o legislativo depende do governo, pelas eleições e o judicial pelas nomeações e promoções.

Assim o preceito zelado pelo Imperador põe-lhe nas imperiaes mãos todos os fios, que dirigem os destinos do Brazil.

(...)

Ora, da centralisação de todos esses poderes, nas mãos de um homem, seja elle o primeiro sábio e o primeiro typo de virtude que exista sobre a terra, provem a centralisação asphyxiante de que todos se queixam, que tem reduzido quase á miséria muitas provincias e ameaça aniquilar as poucas, que ainda teem alguma vida.

(...)

A integridade da nação é um dogma para a grande maioria dos brasileiros. Repousam n'elle todos os sonhos de grandeza futura e todas as aspirações dos patriotas<sup>62</sup>.

Esse artigo apresenta, de maneira bastante clara, o posicionamento do editor da *Revista Illustrada* frente à centralização, provocada pelo governo e pela ação do Poder Moderador. Postura, aliás, compartilhada pela imprensa em geral assim como pelo universo parlamentar, diretamente afetado. O caso do Conselho de Estado talvez seja um bom exemplo, pois, embora ele existisse, o Imperador não seria obrigado nem a consultá-lo, nem a seguir suas orientações. O Imperador poderia ainda dissolver os gabinetes e reorganizá-los, independente de haver ou não maioria na câmara.

Diante dessa dificuldade, ainda assim a solução proposta pela revista passaria pela

---

como as constantes dissoluções de ministérios e câmaras, atos que revelam um intrincado jogo de poder e interesses entre Imperador, Liberais e Conservadores.

<sup>62</sup> PATRIA Paulista. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 453, ano XII, p. 6, 1887.

ação dos parlamentares, um caminho possível de propostas de mudanças inclusive no sistema de governo. O êxito do sistema residiria no enfraquecimento do poder do Imperador. Nesse âmbito, nomes como o de José Bonifácio<sup>63</sup> apareceram na revista como exemplos de “perseverança”, “luta” e “renovação de idéias”.

Por ocasião de sua morte, Bonifácio receberia várias homenagens da revista, como um retrato na primeira página (ver imagem 18). A forma como Agostini realiza o retrato de Bonifácio demonstra como o artista tinha domínio sobre a linguagem pictórica. Faz o retrato em formato oval, evocando a tradição do medalhão, oferecendo importância e sobriedade ao representado (formato, aliás, que será utilizado inúmeras vezes no retrato de artistas e políticos), constituindo um discurso já na maneira escolhida para representar o personagem. Depois complementaria o discurso imagético com um artigo apaixonado, com palavras como:

O patrimônio nacional tinha sido desfalcado do seu maior thesouro; a tribuna parlamentar estava erma; a democracia perdêra o seu general em chefe e a sociedade ficava sem esse exemplo vivo de todas as virtudes.

(...)

Foi a voz mais larga e mais vibrante que tem tido o liberalismo em nosso parlamento.

(...)

Eis o homem que o Brazil acaba de perder, o campeão do bem e da liberdade, em cujas mãos se desfaldava uma bandeira seductora, que nos devia guiar á conquista do futuro!<sup>64</sup>

Algo importante que é destacado no artigo acima é o fato de Bonifácio ser um liberal<sup>65</sup>. Este era, na maioria das vezes, um bom motivo para Agostini defender um

---

<sup>63</sup> José Bonifácio de Andrada e Silva(1827-1886), conhecido como o Moço, ou o Segundo, nasceu em Bordeaux, na França e faleceu em São Paulo. Era sobrinho e homônimo do “patriarca” da nossa independência, José Bonifácio (1763-1838). Fez direito em São Paulo, foi poeta, professor, orador e político. Fez do ensino um meio para divulgar suas ideias liberais. Entre seus alunos e discípulos estão Rui Barbosa, Castro Alves e Joaquim Nabuco. Bonifácio foi deputado provincial por São Paulo em 1860 e geral entre 1861-1868. Foi ministro da Marinha. Defendeu a descentralização administrativa e a abolição dos escravos. Também foi senador em 1879. Tornou-se voz ativa na Guerra do Paraguai, na campanha abolicionista e na oposição liberal ao Império.

<sup>64</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 442, ano XI, p. 2, 1886.

<sup>65</sup> O liberalismo no Brasil tem um papel relevante para se entender a organização política do país durante o Império. Esse ideário foi utilizado como base dos discursos de variada gama de políticos e intelectuais. Maria Sylvia Carvalho Franco chama a atenção para os princípios de sustentação do seu desenvolvimento: “propriedade seletiva, mercado soberano, liberdade como prerrogativa de alguns, diferenças cada vez maiores, atribuídas aos que sucumbem nos processos competitivos” (FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. “All the world was America”. *Revista USP*, n. 17, p. 53, mar./abr./mai. 1993).

político, já que era uma de suas bandeiras, talvez a maior de todas, aquela que esteve sempre presente. Sua posição liberal era algo que remontava ao início de sua atuação na imprensa. Em sua dissertação de mestrado, Antonio T. M. Alves destaca o engajamento de Angelo Agostini:

Se, por um lado, o *Cabrião* era implacável não só com os políticos conservadores, mas de modo geral com todas as ideias tidas como conservadoras, por outro lado defendia, com declarada adesão, as propostas liberais e, por conta de divergências internas no próprio partido, batalhava abertamente pela coesão do Partido Liberal”<sup>66</sup>.

Na *Revista Illustrada* bem como no *Don Quixote*, é possível acompanhar o interesse de Agostini pela lide política, sempre sob uma perspectiva liberal. Sua visão crítica com relação à atividade parlamentar, em muitos momentos, se evidenciava na indicação de certa inação dos partidos, ou ainda da deficiência dos políticos em defenderem suas ideias:

(...) nenhum dos dois partidos, que entre nós se disputam o poder, quer ser governo ou manter-se n’elle por amor d’estas ou d’aquellas idéias. Ambos querem subir (...). É só assim que se pode comprehender certas anomalias nos dois partidos. O liberal, por exemplo, isto é, aquelle que inscreve em suas bandeiras as idéias mais adiantadas de progresso, tem por chefe principal um ultramontano, ex-membro da finada ‘catholica’ a quem Deus haja, e até leitor constante do Apostolo. De outro lado, vê-se no partido conservador, n’aquelle que por excellencia devia ser reaccionario, homens que, apezar da mais vergonhosa dissidência, libertam o ventre escravo (o que si não é tudo, já é alguma cousa) e encarceraram os bispos como criminosos de mau quilate... Só isto vale o que pesa<sup>67</sup>.

O descontentamento apresentado no artigo delimitaria pontos muito relevantes para entender o posicionamento de Agostini. O primeiro seria a falta de ação do Partido Liberal, pois, estando no poder, este teria a chance de iniciar algumas mudanças, por exemplo, no sentido de agir efetivamente contra o regime escravocrata. Em outro momento, a falta de atitude do Partido Liberal, quando estava no poder, já havia sido destacada: “Os liberaes só são liberaes quando fora do poder – no ostracismo. Então sim, elles querem todas as liberdades

---

<sup>66</sup> ALVES, Antonio Tadeu de Miranda. *Retratos de caipira: construção de um estereótipo em Angelo Agostini (1866-1872)*. Dissertação (Mestrado em História) – PUC, São Paulo, 2007. p. 50.

<sup>67</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 61, ano II, p.2, 1887.

políticas, religiosa e mesmo mais algumas. Chegam a ser ridículos de liberalismo”<sup>68</sup>. O autor aponta as contradições presentes não só na instituição liberal mas também na conservadora, demonstrando a complexidade da configuração política, bem como aproximações realizadas em determinadas circunstâncias para atender a interesses ou manter-se no poder.

O outro ponto extremamente negativo para o autor seria a estreita ligação entre Estado e Igreja, principalmente por ser esta ligação favorecida por um membro do Partido Liberal<sup>69</sup>, ou melhor, pelo chefe desse partido. A referência ao periódico *Apostolo*, jornal publicado por religiosos católicos, completaria a indignação do jornalista<sup>70</sup>. Haveria aí uma incoerência para Agostini, pois uma das bandeiras do liberalismo seria justamente a separação do Estado e da Igreja. A crítica a essa aproximação era constante na revista. A imagem 19 mostra a figura do índio, símbolo do país, com duas pesadas bolas de ferro atreladas a cada um dos pés, sendo uma delas o Estado e a outra a Igreja. Esta última sempre foi retratada como um peso que atrapalhava o progresso do país, já que um povo submisso a superstições, que comprometiam sua liberdade, teria maiores dificuldades no caminho da ilustração e do progresso. No próximo capítulo, será analisada uma imagem na qual a alegoria do Brasil luta para manter uma vela acesa, a despeito das tentativas para apagá-la realizadas por um morcego, cujo rosto é de um padre. Agostini utilizaria vários recursos gráficos para criticar a Igreja. Além disso, o jornalista afirma que essa instituição estaria muito mais preocupada com seus próprios interesses do que com aqueles comuns à nação. Assim, o Estado, embora considerado importante para a nação, precisaria atentar para as necessidades do país, com medidas que favorecessem a industrialização, a imigração europeia, a adoção do trabalho livre, assalariado. Essa postura persistiria inclusive na República: “Abrir as portas do Brazil a todos aquelles que querem trabalhar,

---

<sup>68</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 351, ano VIII, p. 2, 1883.

<sup>69</sup> O jornalista se refere, no texto citado, provavelmente, a dois nomes relevantes tanto no lado liberal quanto no conservador. O primeiro seria Zacarias de Góis e Vasconcelos (1815-1877). Ex-conservador, esteve à frente do Gabinete Liberal entre 1866 e 1868 e escreveu o livro “*Da Natureza e Limite do Poder Moderador*”, no qual defendia a diminuição do Poder Moderador. De acordo com Sergio Buarque de Holanda, Vasconcelos penderia para os liberais históricos e, durante seu ministério, não haveria nenhum elemento que representasse os ex-conservadores. No entanto, este político foi o advogado do bispo de Olinda, Dom Vital Maria Gonçalves de Oliveira, protagonista junto com o bispo do Pará, Dom Antônio de Macedo Costa, do enfrentamento com D. Pedro II em torno da proibição de membros da Igreja Católica de fazerem parte da maçonaria, evento que ficou conhecido como Questão Religiosa. Assim, Agostini não consentia que um membro do Partido Liberal pudesse assumir tal posicionamento quando deveria lutar pela separação entre Igreja e Estado. No lado conservador, refere-se ao Visconde do Rio Branco, José Maria da Silva Paranhos (1819-1880), político conservador que conseguiu aprovar no seu Gabinete (1871-1875) a Lei do Ventre Livre.

<sup>70</sup> São constantes os desentendimentos da *Revista Illustrada* com o *Apostolo*. Este último é representado como um padre gordo muito ladino, sempre atuando em causa própria e atrapalhando o Brasil.

que forem aptos para o trabalho, e de modo que entre elles se estabeleça a livre concorrência<sup>71</sup>.

Porém, mesmo dentro das limitações apresentadas, o Partido Liberal era considerado como aquele que possuía as “idéias mais adiantadas”, cujos ideais conduziram a nação para o caminho certo. Mesmo com dificuldades, seria possível notar avanços:

Depois de 7 annos de governo liberal, muito acanhado, é verdade, mas tolerante e do respeito á opinião, que permittiu á imprensa tomar o desenvolvimento que tem hoje, é chamado um Messias que como único plano de governo, apresenta-nos um systema de compressão às consciências, e de hostilidades ás idéias, não ousado e viril como nos tempos do absolutismo, porém a mêdo e cheio de hypocrisias<sup>72</sup>.

Desde 1878, o país havia tido gabinetes<sup>73</sup> liderados por membros do Partido Liberal, sendo seu último ministro José Antônio Saraiva (1823-1895), que ficou no poder durante o ano de 1885. O momento ao qual se refere o texto citado é o do Gabinete do Barão de Cotegipe<sup>74</sup>, membro do Partido Conservador. Para Agostini, tal ministério representava um “retrocesso de idéias” e mais um “obstáculo” para o avanço do país. É preciso lembrar que o nome de Cotegipe esteve intimamente ligado aos interesses dos proprietários de escravos, sendo responsável, em 1888, após a abolição, por apresentar um projeto que defendia os pedidos de indenizações. Tal fato mereceu destaque da *Revista Illustrada*, a qual colocou o político na capa do número 502, retratado com o projeto sob o braço (ver imagem 20).

---

<sup>71</sup> AMERICANISMO. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 3, 9 mar. 1895.

<sup>72</sup> CORREIO Político. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 438, ano XI, p. 2, 1886.

<sup>73</sup> Em 1847, teve início no Brasil uma experiência denominada parlamentarista, mas com características bastante particulares, como o fato de que o chefe do Estado era o Imperador e não o Primeiro Ministro. De acordo com Sérgio Buarque de Holanda, D. Pedro II usava largamente do seu poder; além disso, o autor afirma que a constituição do Império não era parlamentarista e apresentava inúmeras contradições, de maneira que apenas se pretendia parlamentarista.

Tal sistema foi criado por D. Pedro II, o qual nomeava o Presidente do Conselho de Ministros, o equivalente ao Primeiro Ministro, e este, por sua vez, nomeava os ministros que coordenariam as pastas, criando assim um Gabinete. Nos 42 anos de existência desse sistema, o Brasil teve 32 gabinetes comandados ora pelo Partido Conservador, ora pelo Partido Liberal. O poder entre os dois partidos não se dava em alternância, tudo dependia da composição da Câmara dos Deputados e do apoio do Imperador, sendo que este último tinha o poder de dissolução do gabinete. Em média, esses gabinetes não permaneciam no poder mais de dois anos, porém alguns duravam apenas meses.

<sup>74</sup> João Maurício Wanderley (1815-1889), ou Barão de Cotegipe (a nova grafia é Cotejipe), teve uma ampla atuação no cenário político brasileiro do século XIX. Foi deputado provincial e geral, presidente da província da Bahia, senador do Império, presidente do Conselho de Ministros do Império entre 1885 e 1888 (Primeiro Ministro) e presidente do Banco do Brasil. Em seu ministério, aprovou a lei dos Sexagenários, proposta no Gabinete Saraiva.



A análise acerca do que representava o Partido Conservador e o Partido Liberal é um tema bastante complexo, sobre o qual vários historiadores já se debruçaram ora aproximando, ora distinguindo características entre essas duas forças políticas do Império. Ilmar R. de Mattos, em *O Tempo Saquarema*, cuida dessa questão, com ênfase na primeira metade do século XIX, já aí revelando as nuances, aproximações e diferenças: “(...) luzias e saquaremas, em sua pretensão de monopolizar ambas as faces do mundo do governo, podiam apresentar-se – a um só tempo – semelhantes, diferentes e hierarquizados”. A forma como o autor propõe estudar essas forças políticas mostra quão complexas eram a organização e estruturação do poder entre os partidos no governo imperial:

(...) explicitar-se os conteúdos de luzias e saquaremas, as relações que mantinham com as forças presentes no mundo do governo, os modos como buscavam representar estas forças e os procedimentos de que se serviram nas relações com os demais mundos<sup>75</sup>.

Na segunda metade do século XIX, algumas dessas configurações políticas se alteraram, inclusive com uma movimentação de antigos conservadores em direção ao Partido Liberal. Sérgio Buarque de Holanda apontou alguns dos motivos de descontentamento dos parlamentares que os teriam feito mudar sua filiação partidária. Entre os motivos o autor apontou a manutenção da Guerra do Paraguai, a qual teria sido uma imposição do Imperador, e ainda as contradições do sistema “pretensamente parlamentarista”, de forma que:

Dissipada a auréola sagrada do monarca, em que ninguém acreditava seriamente, o normal era que as decisões da Coroa fossem ressentidas de todos os lados como atos perfeitamente caprichosos e, mais do que isso, nefastos ao bom funcionamento das instituições. O fato é que, entre meados de 1868 e fins de 1889, todas as legislaturas, menos uma, vão ser interrompidas pela medida extraordinária<sup>76</sup>.

Para Agostini o ideário liberal seria o caminho para o Brasil. Ao se seguir estes princípios, com a adoção de mão de obra assalariada e livre, a separação do poder do Estado e da Igreja e a descentralização do poder, todas as mudanças positivas viriam

---

<sup>75</sup> MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema*. São Paulo: Hucitec; Brasília-DF: INL, 1987. p. 132.

<sup>76</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Do Império à República. História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, 1972. Tomo II, v. 5, p. 68.

naturalmente em cadeia. Além disso, o liberalismo poderia representar a possibilidade de maior atuação da arte, cujo fim seria o de conduzir o país para junto das civilizações europeias. Em Portugal, segundo Elisa Ribeiro Soares:

Dois grandes expoentes do romantismo literário português, Almeida Garret e Alexandre Herculano, apesar de suas diferenças de formação e orientação literária, participaram ativamente na gênese e consolidação do liberalismo em Portugal, movidos por motivações comuns: ambos concebiam a arte como tarefa cívica, como meio privilegiado de acção pedagógica; ambos sonharam com a regeneração do país através de uma revolução da cultura e das mentalidades<sup>77</sup>.

A proposta presente na origem do Partido Republicano Paulista, na década de 1870, colocava a descentralização do poder como uma de suas reivindicações, bem como a denúncia do “despotismo real”. No artigo de Bresciani anteriormente citado, a autora destaca, no discurso do PR, o direcionamento de suas críticas às instituições, e não aos homens, de maneira que o partido pudesse se manter aberto para novos adeptos. Destaca também a associação que estes faziam entre a monarquia e o atraso de ideias, trazendo para si a responsabilidade de esclarecer as mentes e apresentar novas proposições, a fim de afastar a sociedade do seu passado colonial. A revista de Agostini assume esse mesmo papel de crítica das instituições e de ilustradora ou educadora do povo através da divulgação de ideias avançadas.

O periódico avaliava que a população não era bem informada e capaz, o que gerava um enorme problema: como então mudar a situação do país? Uma medida importante, defendida pelo periódico, seria educar as pessoas, mostrando-lhes os “bons” e os “maus”. A revista então se encarregaria de fazer isso: mostraria as melhores escolhas, os mais preparados, mas também apontaria os ruins, através de uma estratégia didática de comparação, utilizada também para as questões artísticas. Tal procedimento era empregado também nas matérias publicadas por ocasião das exposições da Academia de Belas Artes, em que eram mostrados artistas considerados “capazes” e também aqueles considerados “incompetentes”. Além da denúncia dos problemas que enfrentaria a sociedade, Agostini parecia colocar-se em condição de trabalhar para resolvê-los, isso tudo através da

---

<sup>77</sup> SOARES, Elisa Ribeiro. O Romantismo e a pintura portuguesa do século XIX. In: *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*. Catálogo da exposição de mesmo título realizada em Portugal entre 29/10/99 e 30/01/00. p. 24.

informação e da formação das pessoas. Que melhor maneira de fazer isso do que pela imprensa, através de um jornal de grande circulação, como foi acima demonstrado pela própria revista, e com um método como a apresentação de desenhos, capaz de atingir mesmo os não alfabetizados?

Em sua tese de doutorado, Bresciani destaca o papel que a educação ocupava no projeto Republicano: “(...) Essa ignorância da população, considerada calamitosa, constitui o núcleo da crítica republicana, que ao se desdobrar em críticas parciais, condenam no seu conjunto o sistema político como um todo”. Para alcançar a civilização e o progresso, era necessária “a difusão das luzes no seio do vulgo”<sup>78</sup>.

O trabalho de Angelo Agostini na imprensa brasileira deu várias pistas as quais permitem pensar que ele tinha um projeto para a nação brasileira. Todavia seria uma nação em formação e carente de orientações. Para conseguir êxito, era preciso atuar em várias frentes, comentar, divulgar e criticar de maneira a ilustrar a população. Mas era preciso também mostrar qualidades da parte de quem se propunha a realizar tal trabalho; daí a insistência em seu caráter justo e honesto, autoavaliação baseada em vários anos de experiência na lida com o jornalismo “crítico” e “independente”, como várias vezes foi anunciado com orgulho nas suas revistas.

Nesse projeto de Agostini, não era possível pensar a sociedade ou a população como um todo homogêneo; havia gradações entre as pessoas que a compunham, com lugares específicos para cada um ocupar. Seu discurso elegeria aqueles que deveriam orientar a sociedade. Esses precisavam ter qualidades como uma formação educacional rigorosa, convicções políticas liberais e republicanas, conhecimentos no âmbito da música e das artes; ou seja, uma cultura letrada era extremamente valorizada. Bresciani apresenta algumas dessas premissas presentes no pensamento liberal:

(...) Se progresso e civilização pressupõem, no âmbito do pensamento liberal, expansão das atividades econômicas, difusão da educação moral e da instrução como condição de possibilidade para que se estabeleçam e se reproduzam relações estáveis dos indivíduos entre si e deles com as instituições jurídico-políticas, são essas as premissas que regem a qualificação da situação da sociedade em geral<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Liberalismo: ideologia e controle social (Um estudo sobre São Paulo de 1850 a 1910)*. Tese (Doutorado em História) – FFLCH, USP, São Paulo, 1976. p. 211.

<sup>79</sup> BRESCIANI, *Liberalismo: ideologia...*, p. 254.

Havia diferenças na composição da sociedade tanto no âmbito da educação quanto no dos interesses dos diversos grupos, de maneira que o princípio da desigualdade estava presente e não era ignorado por Agostini. Quando o jornalista falava, por exemplo, em “eleitores ilustrados”, não estava pensando em toda a população, até porque o sistema eleitoral brasileiro incluía como eleitores uma parcela bastante pequena da população. De acordo com José Murilo de Carvalho:

Em 1881, a Câmara dos Deputados aprovou a lei que introduzia o voto direto, eliminando o primeiro turno das eleições (...). Ao mesmo tempo, a lei passava para 200 mil-réis a exigência de renda, proibia o voto dos analfabetos e tornava o voto facultativo<sup>80</sup>.

A participação da população nas eleições foi bastante limitada desde o Império<sup>81</sup> até o final da Primeira República<sup>82</sup> (1889-1930). Segundo dados de Carvalho: “Em 1890, o Rio de Janeiro tinha mais de 500 mil habitantes, e pelo menos metade era alfabetizada. Mesmo assim, na eleição presidencial de 1894 votaram apenas 7.857 pessoas, isto é, 1,3% da população”<sup>83</sup>.

Anos mais tarde, ficaria bastante claro o que o jornalista entendia por “eleitores ilustrados”. Em 1899, ao comentar as eleições, discutiria o sufrágio universal e exporia sua opinião sobre o tema:

Nada conheço mais falso e mais absurdo, mais ridículo e mais cômico e que tão bem mostre o ponto de idiotismo a que chegou esta nossa humanidade, que se diz civilizada, como a tal invenção denominada sufrágio universal, a tal igualdade de todos os homens perante a lei! Não estremeças leitor, pelo que está escrito aqui, no jornal mais

---

<sup>80</sup> CARVALHO, José Murilo. *Cidadania no Brasil*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 38.

<sup>81</sup> Em linhas gerais, a representação política no Império era organizada da seguinte maneira: havia a Câmara dos Deputados e a do Senado. A escolha dos membros de cada uma das instituições era feita através do sufrágio censitário em dois momentos. Primeiro a população elegia os eleitores das paróquias, os quais escolhiam os eleitores da província, que, por sua vez, escolhiam os deputados e senadores. O mandato do deputado era de quatro anos; já os senadores eram vitalícios, de forma que o Imperador os escolhia a partir de uma lista tríplice, resultado da indicação dos eleitores das províncias. Assim se deram as eleições até 1881, quando foi aprovada a lei Saraiva, a qual instituiu eleições diretas, conforme citação no texto de José Murilo de Carvalho.

<sup>82</sup> A constituição de 1891 determina que todo cidadão brasileiro, do sexo masculino, maior de 21 anos, alfabetizado teria direito ao voto. O sistema representativo continuava dividido em dois: Câmara dos Deputados e Senado Federal. Porém, ambos teriam mandatos de três anos. O presidente também seria eleito por sufrágio direto.

<sup>83</sup> CARVALHO, *Cidadania no Brasil*, p.40.

democrata e liberal que tem havido entre nós.

É justamente porque prestamos o maior culto á liberdade, egualdade e fraternidade, que assim fallamos.

(...)

O cidadão altamente conceituado pelo seu saber, pela sua illustração e educação, pela posição social que occupa, pela sua importância política ou social, acha-se egualada n'esse dia a qualquer valdevinos ou vagabundo, que mal sabe ler ou assignar o seu nome.

(...)

Deus, que não queria ver assim perdida a melhor obra de sua criação, deu, portanto, mais intelligencia a uns que a outros, para que esses privilegiados, formando numero muito menor, pudessem conduzir a bom caminho e por meio de sabias leis essa grande massa, a humanidade.

E fez muito bem.

(...)

Portanto, illustres doutores formados em sciencias ou em letras; cidadãos dos mais educados e instruídos da nossa sociedade; povo honesto e laborioso; ide todos levar o vosso voto á urna, ao lado de um sujeito qualquer que vendeu o seu por 5\$000!<sup>84</sup>

Seriam publicadas no *Don Quixote* as análises mais contundentes e pessimistas vistas na carreira de Angelo Agostini, conforme se verá mais à frente. A instituição parlamentar, por exemplo, continuava a ser questionada como no Império, porém de uma forma que não permite enxergar muitas possibilidades de mudanças. Os títulos de alguns artigos eram bastante sugestivos, como este: “Para onde appellar?”

E quando taes e tantos motivos de tristeza se nos deparam por todos os cantos d'este pobre paiz enfeudado a meia dúzia de ambiciosos, pensa por ventura o poder legislativo em desempenhar-se com lisura de seu dever?

(...)

O tempo consome-se em discussões estéreis, em concordatas, em manobras, em conciliabulos parlamentaristas e na urdidura da trama que tem de presidir ao próximo pleito eleitoral.

Planeja-se só e só a posse dos logares e a eliminação dos adversários (...)<sup>85</sup>.

O pleito eleitoral foi um tema bastante explorado por Agostini. Nesses momentos, as reflexões e os desenhos da revista eram muito ricos, com análises de algumas candidaturas, assim como do que seria o grande problema das eleições, a escolha dos candidatos, devido ao desconhecimento da população e à sua falta de instrução, além das

---

<sup>84</sup> ELEIÇÕES. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 104, ano V, p. 6, 1899.

<sup>85</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 67 e 68, ano II, p. 2, 1896.

fraudes:

Eis-nos em pleno período eleitoral...

As circulares chovem, há-as de todas as cores; os candidatos formigam, há-os de toda a espécie – e de má espécie sobretudo.

É a grande comedia moderna que vai subir á scena mais uma vez.

(...)

Há-os certamente dignos e merecedores, eu vejo brilhando entre elles os Srs. Quintino Bocayuva, Joaquim Nabuco, Silveira da Motta...; mas em compensação, quanta mediocridade fazendo barulho como quatro e obra como nenhum, para galgar a representação do paiz! E são esses, sobretudo, os que menos merecem, os refugos de todas as profissões, os illustres desconhecidos, ou peor, os illustres conhecidos que mais se remechem, mais promettem para menos cumprirem... Promessa de candidato, compromisso de pretendente...

E bem tolo é quem se fia.

(...)

Todo systema eleitoral é bom, quando os eleitores forem igualmente illustrados, igualmente independentes, sabendo eleger os mais capazes d'entre si para os representar. Sem isso, que é impossível, todo systema é mau, e a eleição não passará de uma loteria sorteando os mais dolosos<sup>86</sup>.

Havia no discurso uma inquietação com o processo eleitoral, pela forma como estava ocorrendo, o que afastaria a lisura do processo, ou seja, indivíduos não qualificados levariam ao poder pessoas “inescrupulosas”, “despreparadas”. Bobbio coloca que “(...) os modernos liberais nasceram exprimindo uma profunda desconfiança para com toda forma de governo popular, tendo sustentado e defendido o sufrágio restrito durante todo o arco do século XIX e também posteriormente<sup>87</sup>”.

É possível também observar, no trecho acima, a importância atribuída pelo jornalista à educação formal, algo distante da maior parte da população brasileira no final do século XIX. Era colocado como fato que nem todos possuíam a mesma inteligência e moral, ou pelo menos em uma proporção que fosse suficiente para se auto-orientar, de modo que caberia a alguns “poucos” assumir a tarefa de guiar e de conduzir a maioria. Para o crítico, poderia ser nocivo se todos tivessem a mesma inteligência, pois ninguém iria querer obedecer, o que criaria conflitos capazes de destruir a humanidade.

De acordo com o texto, a igualdade só ocorreria entre indivíduos com qualidades

---

<sup>86</sup> CHRONICAS Fluminenses. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 271, ano VI, p. 2, 1881.

<sup>87</sup> BOBBIO, Norberto. *Liberalismo e Democracia*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 37.

compatíveis, e não somente pelo fato de esses terem traços fisionômicos em comum. A educação formal, por exemplo, poderia ser um fator que igualasse as pessoas, mas havia também a questão moral. A ideia de igualdade presente no artigo é excludente.

Segundo Norberto Bobbio:

A única forma de igualdade que não só é compatível com a liberdade tal como entendida pela doutrina liberal, mas que é inclusive por essa solicitada, é a igualdade na liberdade. O que significa que cada um deve gozar de tanta liberdade quanto compatível com a liberdade dos outros, podendo fazer tudo o que não ofenda a igual liberdade dos outros<sup>88</sup>.

Ilmar Mattos, em suas análises sobre a estrutura da sociedade no Império brasileiro, mostra como a “boa sociedade”, a qual seria composta por brancos proprietários, se confundiria com a sociedade política, de forma que, como esta tinha liberdade e propriedade, estava destinada a governar e guiar a população “física e moralmente”. A concepção de nação dessa sociedade não partiria de um pressuposto de igualdade entre os indivíduos. Para a “boa sociedade”:

A existência dos três mundos era, em primeiro lugar, a existência da distinção entre coisa e pessoa. O povo e a plebe eram pessoas, distinguindo-se dos escravos por serem livres. Todavia, povo e plebe não eram iguais, nem entre si, nem no interior de cada um dos seus mundos. À marca da liberdade que distinguia ambos dos escravos acrescentavam-se outras, que cumpriam o papel de reafirmar as diferenças na sociedade imperial, como o atributo racial, o grau de instrução, a propriedade de escravos e sobretudo os vínculos pessoais que cada qual conseguia estabelecer. E, desta forma, a sociedade imprimia-se nos indivíduos que a compunham, distinguindo-os, hierarquizando-os e forçando-os a manter vínculos pessoais.”<sup>89</sup>

Esses autores ajudam a pensar a igualdade defendida por Agostini em seu discurso, ou seja, uma igualdade entre indivíduos iguais. Todavia os indivíduos não compartilhavam de condições de igualdade na organização da sociedade brasileira, fato notado pelo artigo do *Don Quixote* como algo, inclusive, necessário. Nesse sentido, a exclusão e a diferenciação entre os indivíduos considerados mais ou menos capacitados seriam para o jornalista algo desejável, pois só a partir delas seria possível pensar em igualdade.

---

<sup>88</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>89</sup> MATTOS, *O Tempo Squarema*, p. 125.

## 1.5 Monarquia ou República?

Era comum encontrar o Imperador em situações constrangedoras nas caricaturas de Agostini publicadas na *Revista Illustrada* (1876-1898), como mostram as imagens 21 e 22. Na primeira imagem, o Imperador aparece dormindo tranquilamente, indiferente a toda imprensa da corte, representada pelos jornais apoiados em uma pequena mesa ao lado da poltrona onde dorme. Entre os jornais é possível identificar a *Gazeta de Notícias*, o *Jornal do Commercio* e *O Paiz*, no colo de D. Pedro. Embora fosse bastante ousado representar o comandante supremo de um país dormindo em pleno dia, enquanto deveria estar zelando pelos interesses da nação, não há no desenho qualquer traço caricatural. A crítica severa e a ironia estão na maneira de representar o imperador e na legenda da imagem: “Bem aventurado Senhor! Para vos o reino do Céu e para o vosso povo... o do inferno!”

A segunda imagem também apresenta o Imperador em uma situação bastante constrangedora, talvez ainda mais vexatória, pois o mostra caindo do trono; no entanto, o fundo crítico é o mesmo, ou seja, a indiferença do rei, ou sua falta de atenção para com o governo, colocaria não apenas o bem-estar da população mas também o próprio Império em risco.

D. Pedro II também era criticado em textos publicados na revista, como no comentário abaixo, sobre a fala do trono<sup>90</sup>:

Sabe-se bem que a falla do throno é um documento político de alta importância, e que Ella é a expressão das idéas do governo, por órgão do seu ministro do império; era licito pois esperar-se ver alguma coisa de novo este anno e não as phrases insossas, corriqueiras e inúteis que encheram a tal falla do throno que não falla nada.

Limitou-se Sua Magestade a dar-nos notícias de seus netos, sob o pretexto de que todos nos interessamos muito pela imperial dynastia<sup>91</sup>.

Iara Schiavinatto destaca: “A crítica de Agostini ultrajava o imperador, a personificação do poder monárquico, porque no cerne desse poder existia um sistema calçado na violência-ultraje-ofensa-vergonha-humilhação – batizado de “cancro”<sup>92</sup>. A suposta “inação” de D. Pedro II diante da escravidão aliada ao uso do Poder Moderador

<sup>90</sup> A fala do trono era um pronunciamento do Imperador para abrir os trabalhos do legislativo no Império.

<sup>91</sup> A FALLA do Throno. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 142, ano III, p. 6, 1878.

<sup>92</sup> SCHIAVINATTO, Iara Lis. Entre risos e imagens: a humilhação entre a memória e o esquecimento. In: MARSON, Izabel; NAXARA, Márcia. *Sobre a humilhação: sentimentos, gestos, palavras*. Uberlândia: EDUFU, 2005. p. 273.



foram, certamente, os grandes geradores das alfinetadas do caricaturista. Nesse sentido, quando o Imperador, por exemplo, se pronunciava contra o sistema escravista, a revista notava e destacava:

S. M. quer que se conheçam os seus sentimentos de sympathia em relação á causa abolicionista (...).

Eu, por mim, nunca duvidei dos bons e elevados sentimentos do imperador n'essa importante questão.

(...)

Depois, activa ou não, a adesão imperial á causa da abolição, é uma força que muito poderosamente há de concorrer para o seu triumpho<sup>93</sup>.

Alguns números depois, a revista chegaria a sugerir um discurso para D. Pedro II em prol da abolição e o representaria como um homem enorme, literalmente (ver imagem 23). No discurso do periódico, o engrandecimento do rei se daria unicamente por suas ações abolicionistas. Observa-se assim, em um momento de acirramento do discurso contra o trabalho escravo, que a família imperial poderia ser rapidamente redimida, caso trabalhasse pelo fim do trabalho escravo, fato, aliás, confirmado, como se verá a seguir.

Ainda no período monárquico, logo após a abolição, em 1888, a *Revista Illustrada* iniciou constante divulgação e prestou homenagens a alguns dos personagens políticos envolvidos no processo de emancipação dos negros, com um destaque bastante especial para a regente do Império naquele momento, a princesa Isabel<sup>94</sup>. O número 498, de dezenove de maio de 1888, seria inteiramente dedicado a esses personagens, com publicação de discursos e, nas duas páginas centrais, a reprodução de seus retratos (ver imagem 24). Mais uma vez a princesa recebeu um tratamento diferenciado: foi colocada no centro da composição, em destaque. A partir desse momento, a revista começaria a adotar um discurso de conciliação com o governo monárquico, demonstrando respeito pela família do Imperador, o que seria reafirmado no *Don Quixote* em anos republicanos. Na avaliação de Schiavinatto “A assinatura da Lei Áurea pela princesa Isabel redimia o escravo na sociedade, o passado e o presente da monarquia com seu futuro, a própria princesa com sua consciência, a liberdade com a sociedade, o senhor e o escravo”<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> PEQUENA Chronica. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 373, p. 7, 29 fev. 1884.

<sup>94</sup> No número 497 da *Revista Illustrada*, abre-se uma subscrição para a aquisição de uma pena de ouro, com a qual a princesa assinaria a lei da abolição.

<sup>95</sup> SCHIAVINATTO, Entre risos e imagens..., p. 377.

Porém, um fato bastante intrigante ainda deve ser considerado: não eram apenas respeito e homenagens aos representantes do Império que começavam a ser divulgados nesse momento pós-abolição, mas também uma recusa aos republicanos. Estes começariam a ser associados aos antigos proprietários de escravos, os quais estariam liderando um movimento “anarchista”:

Por despeito, por ódio à abolição, como represália aos bons desejos da Princeza de ver sua pátria livre nas zonas clássicas do escravagismo acabam de rebentar diversos manifestos republicanos, tão nefastos no fundo, quanto idiotas na forma.

(...)

Vocês são uns gênios. A ocasião é fresca, para atacar a monarchia. Agora que ella conquistou o coração do povo, agora que ella enche de glórias o Brazil (...).

Mas, agora, depois que a monarchia se tornou popular e querida? Vocês estão errados. Agora é um pouco tarde! Ignez é morta!<sup>96</sup>

Os pedidos de indenizações<sup>97</sup> por ex-proprietários de escravos também seriam associados aos republicanos, os quais foram, por sua vez, totalmente rechaçados pela revista. O discurso desta colocava em evidência a ausência de conturbações sociais, as quais, conforme o próprio autor afirmava, seriam naturais após o fim da escravidão, ou seja, a ordem reinaria no país, mesmo após tão “profunda transformação”. Nesse sentido, por que empreender novas mudanças quando o objetivo maior teria sido alcançado e o país seguiria em ordem? Se o Império foi capaz de fazer a abolição, colocando o Brasil no caminho da civilização, não poderia completar as mudanças necessárias para o país? Mudar o sistema político do país não poderia colocar em risco tão recente conquista?

A fim de mostrar quão particular era a situação no Brasil, o jornalista chegou a utilizar o exemplo francês, mas agora, diferentemente de momentos anteriores, em que a França era apresentada como modelo de “civilização”, aqui foi mostrada como uma ilustração do perigo de se empreender muitas mudanças ao mesmo tempo:

Agora mesmo em França e em outros paizes, a lucta entre operários e

---

<sup>96</sup> REPUBLICA do Rio de Peixe. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 501, p. 2, 16 jun. 1888.

<sup>97</sup> As indenizações são vistas como algo tão absurdo pela revista que a mesma chega a propor que, se alguém deveria ser indenizado, que fossem os ex-escravos. Porém, a questão é colocada de forma que mais parece ser motivada pela intenção de punir os ex-senhores de escravos por quererem receber por algo que já teriam recebido, do que por um pensamento em prol dos escravos, uma maneira de recompensá-los.

patrões toma um caracter alarmante, as *grèves* succedem-se e as fabricas são abandonadas. Milhares e milhares de operários deixam as suas industrias, que os economistas consideram em estado expirante.

Entre nós, com uma transformação profunda, a ordem tem sido completa e o trabalho acha-se organizado e funciona, com regularidade por toda a parte.

É uma glória para o nosso paiz<sup>98</sup>.

A visão negativa em torno dos republicanos não ficou restrita aos escritos da revista, mas as caricaturas também foram utilizadas para reforçar o discurso apresentado acima. Ao se observar a imagem 25, um item que se destaca é o rosto da República, cuja aparência é descuidada, feia, grotesca. Outro símbolo da República bastante desprestigiado foi o barrete frígio, que aparecia ora abandonado, ora utilizado para guardar dinheiro, o que seria um recado direto sobre as pouquíssimas chances que teria esse novo regime caso chegasse à concretização. Afinal, segundo as próprias palavras do periódico, “agora, com um governo, quase liberal, progressista e patriótico”<sup>99</sup>, essa oposição não faria mais sentido.

A *Revista Illustrada* começou a levantar suspeitas sobre os escrúpulos e a confiabilidade do Partido Republicano. Acusou-o de ter publicado em seus jornais anúncios de fugas de escravos, mesmo após a libertação dos escravos no Ceará, ou seja, após o momento que foi considerado pela revista o marco decisivo para a derrocada do trabalho servil, bem como de ter estado sempre ao lado dos senhores de escravos e contra as vítimas, os escravos: “Se os novos partidos não teem escrúpulos, se não escolhem meios, então, é melhor ficarmos como estamos, com receio de cahir em coisa peor”<sup>100</sup>.

Silvana M. Barbosa Blanco fala, em sua dissertação de mestrado, sobre a fragmentação e multiplicidade de projetos dentro do Partido Republicano, sendo que este teve sim, como uma importante força política, a presença de escravocratas em suas fileiras. Segundo palavras da autora, no seio do Partido Republicano “lavrava a discórdia”, “cada um queria fazer prevalecer a sua ideia, e resultava disso que o partido tinha separatistas e unionistas (...) pode-se perceber que a coesão de ideias era tão somente bandeira do PRP”<sup>101</sup>.

Talvez essa fragmentação tenha assustado Agostini e o feito, de alguma maneira,

<sup>98</sup> TRIGESIMO Dia. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 501, p. 3, 16 jun. 1888.

<sup>99</sup> COM escala pela camara. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 500, p. 6, 09 jun. 1888

<sup>100</sup> POBRE República! *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 502, p. 3 23 jun. 1888.

<sup>101</sup> BLANCO, Silvana Mota Barbosa. *República das Letras: discursos republicanos na província de São Paulo (1870-1889)*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH, UNICAMP, Campinas, 1995. p. 200.

recuar em torno da defesa do sistema republicano; afinal, a monarquia teria realizado um avanço quase impensável em anos interiores. Os temores de instabilidade, de desordens sociais, bem como a sombra do Haiti<sup>102</sup> certamente pairavam sobre a elite política e intelectual do país. De qualquer maneira, essa postura de Angelo Agostini teria reflexos anos depois, no período republicano, sobretudo enquanto publicou o *Don Quixote*, conforme analisado à frente.

Na República, Angelo Agostini continuaria a olhar com respeito a figura do Imperador, reconhecendo neste um grande homem: “(...) D. Pedro II era um brasileiro muito digno e muito patriota e, si como Imperador deixou muito a desejar, como homem tinha qualidades dignas do maior respeito”<sup>103</sup>. É relevante ver uma reflexão desse tipo em um momento no qual, embora se vivesse uma República, como parecia ter desejado o jornalista, a situação política do país não parecia refletir a concretização dos ideais defendidos durante a monarquia, sendo que a própria imprensa teria sofrido várias intervenções e censuras por parte tanto do governo quanto dos jacobinos<sup>104</sup>.

## 1.6 A República e o Positivismo

O ideário republicano esteve presente nas páginas da *Revista Illustrada*, porém bem menos do que o abolicionismo. A grande bandeira de Agostini foi o liberalismo, ideário que foi apropriado tanto por monarquistas como por republicanos; daí talvez as oscilações percebidas na trajetória de Agostini em relação ao sistema político que deveria vigorar no país.

---

<sup>102</sup> A obra de Cyril Lionel Robert James *Os jacobinos negros*, escrita em 1938 e que trata da rebelião escrava no Haiti, só ganhou uma tradução no Brasil em 2007. James, de filiação marxista, demonstrava grande entusiasmo pelo ocorrido no Haiti; no entanto, é uma referência para um primeiro olhar sobre a rebelião de escravos, ocorrida em Santo Domingo, uma das colônias francesas mais produtivas, no final do século XVIII, a qual culminou com a criação do Haiti em 1804, como nação independente. Um evento único na história do negro na América, com a vitória de uma rebelião escrava, o Haiti também representou no universo branco escravocrata o medo de que algo semelhante pudesse ocorrer em outros países, como no Brasil. Certamente seria a partir da comparação com este país que Agostini reforçaria seus comentários sobre a maneira ordeira, pacífica e tranquila como a abolição teria ocorrido no Brasil.

<sup>103</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 103, p. 2, 18 nov. 1899.

<sup>104</sup> Os jacobinos ocuparam um espaço muito importante na vida de Agostini. O entendimento da atuação desse grupo político é muito importante para a compreensão de algumas posturas de Agostini no *Don Quixote*; portanto, será necessário voltar mais detalhadamente a esse tema. Sobre a atuação dos jacobinos, foram consultados os seguintes trabalhos: QUEIROZ, Suely Robles Reis de. *Os Radicais da República. Jacobinismo: ideologia e ação 1893-1897*. São Paulo: Brasiliense, 1986 e GOMES, Amanda Muzzi. *Os jacobinos e a oposição a Prudente de Moraes na transição entre as presidências militar e civil: 1893-1897*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

As referências à República foram percebidas desde os primeiros números da *Revista Illustrada*. Em vários momentos, apareciam barretes frígios (símbolo da República), bem como a defesa de nomes como o de Quintino Bocaiúva; porém, não se observou um manifesto explícito. Em 1878, por exemplo, a revista parece criticar a fraqueza de posicionamento de alguns republicanos, os quais, segundo a revista, seriam numerosos no congresso:

É verdade que hoje já não há republicanos e monarchistas; são todos a mesma cousa.

Desde a entrada do Sr. Lafayette<sup>105</sup> para o ministério, os republicanos vão-se apagando, sumindo-se, acabando-se, que estamos mesmo a ver que d'aqui a pouco só restarão d'elles o Sr. Hudson, para a memória, e o Sr. Carlos Bernadino para semente.

Ainda agora acabamos de ver o Sr. Chico Cunha, ex-redactor da Republica ir ser defensor dos actos do governo imperial no Diário Official do Império, e portanto aproveitar-se das suas habilidades de republicano para com ellas defender o governo da monarchia, o que lhe dará em resultado receber em breve um titulo de conselheiro por ahi alem.

Ou de commendador, porque não?<sup>106</sup>

O exemplo de República oferecido pelo periódico foi o francês (ver imagem 26 e 26a). Para a revista, “o arrazamento da Bastilha representa com effeito uma Victoria benefica para todas as nações, foi o triumpho definitivo das idéas modernas de liberdade sobre o despotismo do passado”<sup>107</sup>. Na parte ilustrada do número 256, fez um retrospecto da história francesa desde a Revolução de 1789, passando por Napoleão, pela Guerra Franco-Prussiana, até chegar à Terceira República. A França aparecia representada por uma mulher com o barrete frígio, a qual, mesmo padecendo inúmeras vezes, no final da sequência, parecia ter encontrado apoio e proteção necessários para prosperar, nos braços de Thiers e Gambetta. Entre os republicanos destacados pela revista, os nomes de Léon Gambetta<sup>108</sup> e Adolphe Thiers<sup>109</sup> foram várias vezes lembrados, sendo que este último

---

<sup>105</sup> Lafayette Rodrigues Pereira (1834-1917) foi redator do jornal republicano *A República*. Teria inclusive, embora negasse anos depois, assinado o manifesto republicano. Em 1878, aceitou participar como ministro da justiça do gabinete Sinimbu. Em 1879, foi escolhido por D. Pedro II como senador. E, em 1883, organizou, a pedido do imperador, o seu próprio gabinete, sendo o presidente deste até 1884, quando o gabinete foi substituído pelo Gabinete Dantas.

<sup>106</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 120, p. 3, 13 jul. 1878.

<sup>107</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 256, ano VI, p. 2, 1881.

<sup>108</sup> O advogado Gambetta nasceu na França, em 1838, onde também faleceu em 1882. Considerado um republicano ardente, se tornou deputado republicano em 1869. Deputado da extrema esquerda, teve um papel

recebeu um retrato em 1877, ano de sua morte.

A questão republicana tomaria vulto no trabalho de Agostini já nos primeiros anos de vigência desse sistema, quando, depois de um intervalo de cerca de seis anos, Agostini voltaria a atuar na imprensa brasileira em 1895. A realidade republicana parecia não apresentar para o jornalista os saborosos frutos que prometera. Diversos grupos políticos atuaram em torno ou em busca do poder durante toda a década de 1890, gerando assim um ambiente conflituoso nos primeiros governos republicanos. Haveria grandes divergências entre grupos restauradores, jacobinos, neo-republicanos, não havendo consenso nem mesmo entre os republicanos sobre o melhor caminho para o país. “Em verdade o regimen republicano federativo é o melhor, como forma de governo, e convencidos disso o aceitamos. (...) O mal não reside no regimen; está nos homens que o põem em pratica.”<sup>110</sup>

O grande problema da Republica para o caricaturista teria sido a orientação política que esta seguiu. Ao invés de um caminho pautado no liberalismo democrático, cujo poder teria características menos centralizadoras, o país teria seguido orientações positivistas, portanto, com posições centralizadoras e autoritárias expressas através da condução dos militares.

O editor da *Revista Illustrada* reconhecia para o país a importância do exército para a defesa da nação. Em artigo de 1887, expôs a precária situação da tropa nacional e atribuiu tal fato ao governo: “Olhemos para o nosso exército! Que vemos? Tudo em desmantello. (...) Precisamos de um exercito e o governo está com medo de lhe dar força!”<sup>111</sup> Porém, segundo Agostini, o exército deveria se manter na sua função, que era a de proteção da nação. A República ter sido iniciada por mãos militares<sup>112</sup> parece não ter agradado em nada ao caricaturista. Em análise sobre esse momento político, o *Don Quixote* publicou em suas páginas o seguinte comentário:

O Brazil, porém, inaugurou a republica com o militarismo, deu ao militar o exercicio de cargos puramente civis;(...)

---

ativo na política francesa, tendo sido chefe do governo entre final de 1881 e início de 1882.

<sup>109</sup> O advogado, jornalista e historiador Thiers nasceu em Marseille, em 1797, e faleceu no entorno de Paris, em 1877. Foi um homem do Estado Francês, tendo sido ministro e presidente do Conselho durante a Monarquia de julho. Foi deputado na Segunda República e o primeiro presidente da Terceira República. Foi também um dos responsáveis pelo massacre da Comuna de Paris. Era um conservador.

<sup>110</sup> PELA IMPRENSA, *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 56, ano II, p. 7, 1896.

<sup>111</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 461, ano XII, p. 2, 1887.

<sup>112</sup> Marechal Deodoro da Fonseca (1889-1891), seguido pelo governo de Floriano Peixoto (1891-1894).

Foi e é um mal, um grande mal, a origem de todos os nossos males(...)  
Mas o que esse mal está a pedir é um grande remédio (...)  
Revejam as leis e reformen-n'as, restringindo o papel do militar ao  
desempenho da sua mais nobre missão que certamente não é fazer  
política<sup>113</sup>.

A avaliação acerca do legado militar era bastante negativa, sobretudo no governo de  
Florian Peixoto:

(...) com o nome maiusculo do Marechal Floriano Peixoto (...) à mente do  
povo só poderá acudir a lembrança do estado de sítio, dos fusilamentos  
sem processo, dos cubículos da detenção e tudo quanto possa levar-lhes o  
luto, a saudade e a amargura ao coração.<sup>114</sup>.

Apesar de não ter aprovado os militares no poder – afinal, o positivismo teria  
encontrado terreno fértil no meio militar –, o *Don Quixote* reconhecia que a República teria  
tido um bom começo pelo fato de não ter tido derramamento de sangue<sup>115</sup>. Havia, no  
entanto, a questão ideológica que embasava a República, e esta sim se apresentava como  
um problema.

“A jovem Republica, que tão bem começara, não tardou a dar por páus e  
por pedras, devido a ter mamado desde o primeiro dia o mais detestavel  
de todos os leites, um verdadeiro veneno que modificou completamente o  
caracter brasileiro; de generoso que era, passou a ser intolerante e  
sanguinario!  
O tal leite era o positivismo que, por desgraça d'esta terra, a firma Lemos,  
Mendes & C. espalhou n'esta praça social e política<sup>116</sup>”.

A relação de Agostini com o positivismo<sup>117</sup> e seus expoentes foi complicada,

---

<sup>113</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 16, ano I, p. 2-3, 1895.

<sup>114</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 17, ano I, p. 3, 1895.

<sup>115</sup> É preciso lembrar que, nos anos iniciais da República, houve a Revolução Federalista (1893-1895) no Rio Grande do Sul, com um grande número de mortos. Além disso, entre 1896 e 1897, o episódio da Guerra de Canudos também trouxe muito sangue para a história nacional. Nesse sentido, a referência que o autor faz deve referir-se ao fato de a deposição da monarquia não ter oferecido nenhuma resistência, de forma que não teria sido necessário o uso de armas.

<sup>116</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 16, ano I, p. 2, 1895.

<sup>117</sup> Tema de estudos de filósofos e historiadores, o positivismo recebeu grande atenção por parte da historiografia no intuito de analisar sua participação na política brasileira da segunda metade do século XIX, sobretudo no período de transição do Império para a República e de consolidação desta última. O Positivismo nasceu na França, sob inspiração de Auguste Comte (1798-1857). Em linhas gerais, tal doutrina pregava que o Estado passaria por três fases: primeiro pelo Estado Teológico, depois pelo Estado Metafísico até chegar ao

obrigando o caricaturista a usar inúmeras vezes as páginas do seu periódico para criticá-los. A citação direta dos nomes dos fundadores da Igreja Positivista no Brasil e do Apostolado Positivista, Miguel Lemos<sup>118</sup> e Raimundo Teixeira Mendes<sup>119</sup>, mostrava o claro e direto posicionamento do jornalista acerca de quem seriam os responsáveis pela “nefasta” influência e divulgação dessa doutrina no meio político e social brasileiro.

Havia, por parte de Angelo Agostini, uma total descrença, ou mesmo horror ao positivismo, o qual seria visto pelo jornalista como uma “seita”:

Desde o advento da Republica essa mania intrometida tornou-se uma verdadeira praga, a cobrir de ridículo as cousas mais serias.  
A nossa bandeira é um monstro, a unica no mundo que tem direito e avesso, deixando ver em uma das faces um horror:  
OSSERGORP E MEDRO<sup>120</sup>.

Ainda nos tempos da *Revista Illustrada*, embora não tivesse existido uma campanha anti positivista como seria visto no *Don Quixote*, já apareciam alguns indícios de que tal teoria não era muito bem aceita pelo editor da revista. Em comentário publicado na seção “Livros a Ler”, aparecia a seguinte opinião sobre uma publicação positivista:

D’aqui bannido, onde já não tem chefe, nem soldados, o Positivismo vae, parece, procurando as suas victimas lá para as bandas do Norte, pois é de Pernambuco, o Recife, que me vem o Calendário Positivista, acompanhado da biblioteca do proletário do século XIX por Augusto Conte, fundador do Positivismo (...).  
(...) o Sr.Werneck illude-se quando pensa que por cá ainda haja beocios

---

último e ideal estágio, que era o Estado Positivo. Neste último, a ciência, a técnica e a indústria teriam lugar de destaque e o poder deveria estar nas mãos de sábios e cientistas.

No Brasil, segundo Nady Moreira Domingues da Silva, tais ideias teriam chegado durante o II Império, por volta de 1850, através de estudantes brasileiros que teriam ido estudar na França, tendo aqui se difundido, sobretudo, no meio estudantil e militar.

<sup>118</sup> O filósofo Miguel Lemos nasceu em Niterói (RJ), em 1854, e faleceu na cidade de Petrópolis, também no Rio de Janeiro, em 1917. Estudou na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, onde tomou contato com as ideias positivistas. Seguiu depois para a França, onde conheceu os discípulos de Comte, Emile Littré e Pierre Laffite. O primeiro valorizava a versão filosófica do positivismo, enquanto o segundo preferia uma versão religiosa da teoria. Lemos acabou se aproximando de Laffite e sua versão religiosa, embora anos mais tarde tenha rompido com ele. Em 1876, fundou, juntamente com Teixeira Mendes e Benjamin Constant, a Sociedade Positivista Brasileira. Em 1881, transformou a Sociedade em Apostolado e Igreja positivista, da qual foi diretor.

<sup>119</sup> O filósofo e matemático Raimundo Teixeira Mendes nasceu na cidade de Caxias, no Maranhão, em 1855, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1927. Foi o autor da bandeira nacional republicana brasileira e vice-diretor da igreja positivista. Ao lado de Miguel Lemos foi um dos grandes defensores e divulgadores das ideias positivistas.

<sup>120</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 155, p. 3, 08 jul. 1902.



que pensem no Conte e creiam nos contistas<sup>121</sup>.

Embora o positivismo brasileiro tenha empunhado entre suas bandeiras o movimento republicano e abolicionista, causas às quais Agostini também aderiu, tal fato não foi suficiente para seduzir o jornalista. Partidário de uma tradição liberal, conforme mencionado anteriormente, Angelo Agostini não apreciava o caráter autoritário, anti parlamentar nem a proposta de centralização do poder na figura de um líder carismático e a consequente desvalorização do indivíduo defendida pela teoria positivista.

Segundo Bobbio, “sem individualismo não há liberalismo”<sup>122</sup>. É preciso lembrar que o:

liberalismo parte do princípio de que o indivíduo é o núcleo central do desenvolvimento e do progresso da humanidade. Para isso, ele deveria ter liberdade, direitos e propriedade, cabendo ao Estado garanti-los. O poder deveria ser separado, independente e harmônico para que nenhuma parte pudesse exercê-lo absolutamente. Além disso, o Poder Legislativo era o poder fundante da sociedade e garantidor das liberdades sociais<sup>123</sup>.

A aproximação de Angelo Agostini com as ideias liberais foi destacada por partidários dos mesmos princípios, como Joaquim Nabuco. Este falou da atuação do jornalista, destacando sua posição liberal, a qual se daria, porém, fora do âmbito institucional:

Ao deixar o Brasil, Ângelo pode levar a certeza de que desaparece por algum tempo com elle uma das forças dessa opinião liberal, não de partido, está visto, mas de sentimento e de intuição, á qual pertence de facto o governo da nossa sociedade.(...)

Ângelo Agostini teve a fortuna de ser o que se pôde chamar em materia de liberalismo o character bem equilibrado, o daquelle que ama a liberdade, não pela palavra, mas pela cousa, não pela doutrina, mas pelo facto, e, sobretudo não por si, mas pelos outros. (...) <sup>124</sup>

Sendo a imprensa, o espaço de atuação de Agostini, este logo deve ter tomado

---

<sup>121</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 395, ano IX, p. 5, 1884.

<sup>122</sup> BOBBIO, *Liberalismo e Democracia*, p. 16.

<sup>123</sup> PEREIRA, Ledir de Paula. *O positivismo e o liberalismo como base doutrinária das facções políticas gaúchas na Revolução Federalista de 1893-1895 e entre Maragatos e Chimangos de 1923*. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFRS, Porto Alegre, 2006.

<sup>124</sup> *O Paiz*, Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1888. p.1

conhecimento das ideias positivistas e notado as divergências com o seu pensamento. Assim, também usou desse espaço para criticar e mostrar o que e quem considerava nocivo para o desenvolvimento do país segundo seus princípios.

Em contraponto ao poder instituído, houve a defesa de alguns nomes, os quais, diante das dificuldades impostas, às vezes, poderiam desanimar diante de tão árduo trabalho, ou eram ceifados pela morte como fora Saldanha Marinho<sup>125</sup>. No entanto, *Don Quixote* assumia para si a tarefa de animar esses homens que poderiam fazer muito pelo país.

O Nosso grande republicano, o maior chefe propagandista, o mais correcto e o mais cavalheiro, o mais cortez e eloquente, aquelle que mais nos convenceu que a República era a melhor fórma de governo, e foi sempre respeitado pelos monarchistas e pelo próprio Imperador, acaba de dirigir-se ao eleitorado declarando que não quer renovar o seu mandado, que não é nem quer ser candidato á reeleição.

Todo bom republicano não pôde nem deve conformar-se com tal resolução.

(...)

Emquanto Quintino Boayuva for vivo, elle não pôde dispor de si.

Pertence á pátria, pertence a todos os bons republicanos<sup>126</sup>.

Esses homens seriam fundamentais porque o regime, embora ainda “creança”, já teria enfrentado muitos problemas. Entre eles a violência que se observaria no país, em grande parte provocada por grupos associados ao poder autoritário de Floriano Peixoto: os jacobinos.

Tristes são os espetáculos que se desenrolam aos nossos olhos.

A Capital Federal parece querer voltar ao estado de sitio. Já não há garantia, já não há governo. O prestígio da autoridade vai cada dia diminuindo e não tardará a ficar completamente nullo.

Seguros da impunidade, os desordeiros se tornam cada dia mais audazes e chegam a reunir-se para proferirem sentenças de... (quem diria?) sentenças de morte. Porque? Contra quem?

Contra os verdadeiros patriotas, os verdadeiros republicanos que querem ver o Brazil occupando lugar honroso entre as nações mais civilisadas. Para isso é preciso termos paz e elles não querem; (...)

---

<sup>125</sup> Joaquim Saldanha Marinho (1816-1895) foi um político atuante no Império, tendo sido deputado por cinco legislaturas. Foi signatário do Manifesto Republicano. Obteve a simpatia de Agostini, sobretudo, por sua atuação na questão religiosa durante a década de 1870, quando assumiu um forte posicionamento pela separação entre o Estado e a Igreja. Na República, ainda foi senador de 1890 até o ano de sua morte.

<sup>126</sup> QUINTINO Bocayuva. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 104, ano V, p. 3, 1899.

Será estarmos em paz sabermos que houve grande reunião de jacobinos para decretarem unanimemente a morte de quatro jornalistas!?<sup>127</sup>

O jacobinismo proporcionou a Agostini momentos difíceis nos anos finais do século XIX. O caricaturista teve que se defender inúmeras vezes nas páginas do seu periódico, bem como evocar todo seu prestígio anterior para se afirmar enquanto um republicano, em um momento no qual os estrangeiros foram hostilizados, em meio a um grande temor por um retorno da monarquia. O jornalista enfrentaria vários conflitos com os jacobinos, republicanos radicais, que o acusavam de não ser “verdadeiramente” um republicano.

O *Don Quixote* não é politicamente um periódico oposicionista; respeita, acata e aplaude o poder legalmente constituído da nação, sem todavia ficar obrigado a dizer amen! Aos actos que se oppuzerem à sua divisa. Republicano por principio e por convicção, mas republicano anti-jacobino (...)<sup>128</sup>.

Nas páginas ilustradas de seu periódico, comparou os jacobinos a índios selvagens e antropófagos. Na sequência observada na imagem 27 e 27a, Don Quixote conversa com Sancho Pança a respeito da condenação à morte, de ambos, pelos jacobinos. Após chorarem sua sorte, começam a relatar para o público como se daria a assembleia de condenação. A cena mostra um numeroso grupo de índios, todos com braços erguidos diante de uma bancada, também composta por indígenas, paramentados com cocares de pena e colares. Acima da bancada se observam morcegos e crânios humanos sobre ossos cruzados, numa evocação de um ritual macabro. A imagem seguinte mostra uma massa de homens mal encarados, com expressões sisudas, algo misteriosos, vestidos com chapéus e capas, segurando punhais, uma indicação de que estes jacobinos poderiam ser qualquer um, espalhados no meio do povo. Em outra cena, Sancho e Don Quixote aparecem mortos, com ferimentos de punhais no peito, depois esquartejados numa esquina qualquer, aguçando a fome de um cachorro abandonado. Depois da tragédia, a comédia: os jacobinos, travestidos de índios selvagens, queimam Don Quixote, já que carne este não tinha, mas fazem um gordo e suculento assado de Sancho. De qualquer maneira, não saem impunes esses selvagens, pois têm uma enorme indigestão, sendo obrigados a correr para o mato. Depois

---

<sup>127</sup> ORDEM e Progresso. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 2 13 jul 1895.

<sup>128</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 8, 1895, ano I, p. 2.

dessas elucubrações, na última cena, Don Quixote e Sancho saúdam o presidente Prudente de Moraes, o qual conduz uma carruagem que leva a alegoria da República, desejando-lhe um caminho de “paz e ordem”.

O que se observa nessa imagem, construída com humor e sarcasmo, é a denúncia da arbitrariedade e violência com a qual os jacobinos atuavam, bem como a reafirmação de um discurso de apoio à República e seu governo, o qual não era bem visto pelos jacobinos.

Em uma série de sete artigos com o título “15 de Novembro – Resumo histórico”, publicados entre novembro de 1899 e fevereiro de 1900, Angelo Agostini fez um longo balanço da República brasileira desde sua criação: “Dez anos já completou a jovem Republica Brasileira e, justiça lhe seja feita, nunca criança d’essa idade foi tão travessa nem pintou tanto o sete!”<sup>129</sup>

Nessa análise, bastante pessimista, fez críticas ao positivismo, apresentadas anteriormente, e relatou infortúnios que os jacobinos teriam causado à República, alguns dos quais quase teriam lhe custado a vida. Em uma espécie de desabafo, Agostini expôs o que acreditava serem as mazelas da República:

Esses miseráveis, não obstante não termos sangue monarchista nem rrrepublicano jacobino nas veias, ou talvez por causa d’isso, também entenderam dever assassinar, o velho jornalista Angelo Agostini, penetrando no seu escriptorio em pleno dia, na rua do Ouvidor, armados de punhaes e revólveres, vociferando que queriam SANEAR A RRREPUBLICA!<sup>130</sup>

Entre os relatos da ação violenta dos jacobinos, Agostini citaria a destruição de redações de jornais considerados monarquistas e a perseguição de homens ilustres do Império, como Joaquim Nabuco, descrito como: “glória nacional! Esse grande patriota, que durante tantos annos trabalhou para libertar sua pátria da mancha negra da escravidão; E é este brasileiro, que tanto honra nossa pátria, que os Srs. Jacobinos, para mostrarem seu amor á Republica, pretendiam assassinar!”<sup>131</sup>

Agostini sempre esteve muito próximo das ideias de Nabuco, conforme demonstrado anteriormente. Na República, continuavam compartilhando o posicionamento

---

<sup>129</sup> 15 de Novembro – Resumo histórico. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 103, ano V, p. 2, 1899.

<sup>130</sup> 15 de Novembro – Resumo histórico. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 106, ano V, p. 2, 1899.

<sup>131</sup> 15 de Novembro – Resumo histórico. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 105, ano V, p. 2, 1899.

em torno do liberalismo e a posição contrária à ação dos jacobinos. Segundo Izabel Marson, no livro *Um estadista do Império*, escrito por Nabuco para homenagear a memória do pai, o também político José Thomaz Nabuco de Araújo:

Nabuco retomou o passado para destacar a contribuição do regime monárquico parlamentar na construção, sobrevivência e progresso da nação; no exercício do autêntico liberalismo, aquele que permitia a prática da política civilizada (...). Nesse sentido, contrapôs as vicissitudes vivenciadas na Independência e, principalmente, na regência – momento de uma primeira experiência republicana – com a tranquilidade propiciada pelos cinquenta anos do segundo reinado. Para ele a República de inspiração girondina ou jacobina, sinônimo de revoluções, anarquia, despotismo e risco à integridade do Império, constituía a negação da obra monárquica, e já tivera, sem sucesso, sua chance histórica<sup>132</sup>.

A série de artigos continuou enumerando outras ações “sanguinárias” dos jacobinos e as consequências desses atos:

Si estes não são provas evidentes da maior selvageria da parte de alguns indivíduos, que por nossa desgraça fazem parte da sociedade brasileira, há ainda outros peiores e que mais nos desacreditam perante o mundo civilizado de que pretendemos fazer parte<sup>133</sup>.

Nos artigos, são relatados posturas de extrema violência e assassinatos cometidos pelos jacobinos:

Esta bernarda não se limitou a prejuízos puramente materiais, si bem que importantes, mas figuraram o roubo, o saque e o incêndio; as feras jacobinas queriam sangue e sangue monarchista! Não era sufficiente empastelar uma typographia, destruir um jornal monarchista e incendiar-lhes os moveis, mas ainda saquearam a casa de residência de seu proprietário e roubaram tudo quanto puderam carregar. Era preciso que uma esposa feliz ficasse viúva, que uns filhos fossem orphãos, que o negro luto cobrisse uma família inteira. Era preciso o sangue de um cidadão brasileiro para que fosse punido o crime de ser monarchista!<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> MARSON, Izabel Andrade. O Império da revolução: matrizes interpretativas dos conflitos da sociedade monárquica. In: FREITAS, Marcos Cezar de. *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998. p. 93.

<sup>133</sup> 15 de Novembro – Resumo histórico. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 108, ano V, p. 2, 1899.

<sup>134</sup> Ibidem, p. 2.

No entanto, a ousadia desse grupo só teria chegado a tal ponto porque:

A fraqueza do Dr. Prudente de Moraes<sup>135</sup> e de seus ministros secretários, não reagindo energicamente contra arruaceiros e politiquinhos, deu como resultado o famoso atentado de 5 de novembro.

(...)

Foi tão ridículo o papel que representou a polícia durante a presidência do primeiro governo civil, que bem se pôde asseverar ter sido a sua inqualificável inépcia a causa principal de todas as desordens e crimes havidos n'esta cidade nas diversas circunstancias a que já nos referimos.<sup>136</sup>

Essas ações, segundo o autor, ao contrário do que pensavam os jacobinos, apenas contribuiriam para enterrar a República em favor da Monarquia: “Estes imbecis não compreendem que são elles os verdadeiros coveiros da Republica e os que mais trabalham a favor da monarchia!”<sup>137</sup>

Acerca do episódio da tentativa de assassinato do presidente Prudente de Moraes, ocorrido em 5 de novembro de 1897, Needell faria o seguinte relato:

No desfile em homenagem às tropas que retornavam vitoriosas de Canudos, Prudente de Moraes foi vítima de um atentado, cometido por um soldado que se misturava à multidão. O presidente escapou, mas o ministro da guerra e dois outros oficiais ficaram feridos. O ministro acabou morrendo. O assassinato foi obra de um pequeno e conhecido grupo de jacobinos, notório por sua participação nos então frequentes conflitos de rua. Prudente de Moraes não hesitou em tirar proveito do acontecimento. Organizou um enterro grandioso para o ministro, transformado em mártir, ao mesmo tempo em que pediu, e obteve, a decretação do estado de sítio. Passou a coordenar a imprensa, a política, o congresso e os tribunais durante a subsequente onda de horror e solidariedade despertada pelo fracassado ataque. Esmagou a oposição, lançando sobre seus principais inimigos acusações formais de cumplicidade. Anulou, assim, qualquer possibilidade de uma eleição representativa para a escolha de seu sucessor<sup>138</sup>.

---

<sup>135</sup> O paulista Prudente José de Moraes e Barros (1841-1902) foi o primeiro governador do Estado de São Paulo, entre 1889 e 1890, foi senador, além de ter sido o terceiro presidente do Brasil (1894-1898), sendo o primeiro civil a assumir tal posto. Representava a ascensão da oligarquia cafeeicultora paulista, que desde o império estava descontente com a fatia de poder a ela reservada, diante do que representava economicamente para o país.

<sup>136</sup> 15 de Novembro – Resumo histórico. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 108, ano V, p. 2, 1899.

<sup>137</sup> 15 de Novembro – Resumo histórico. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 108, ano V, p. 3, 1899.

<sup>138</sup> NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 36.

Na avaliação do *Don Quixote*, o ministro morto teria feito um nobre ato de sacrifício, já os jacobinos não aparecem como um “pequeno grupo”, mas como “infames politiquinhos”, e a reação de Prudente de Moraes é considerada branda:

Este desgraçado e miserável soldado, menos culpado, sem duvida, que os infames politiquinhos e chefes jacobinos que o animaram a praticar tamanho attentado, não era mais que um vil instrumento de que se serviram esses perversos, tão bárbaros e ao mesmo tempo tão imbecis, que não comprehendiam que assassinar o presidente da Republica, e sobretudo um homem como o Dr. Prudente de Moraes, era assassinar a própria Republica.

E são esses miseráveis que alardeam ser os melhores rrrepublicanos.

Podem os monarchistas escrever quantas décadas quizerem para desacreditar a Republica, mas nunca hão de fazer tanto para isso quanto aquelles fizeram.

Só assim é que o Dr. Prudente de Moraes se resolveu a reagir, mas ainda sem grande energia<sup>139</sup>.

Na conclusão da série de artigos, o periódico comenta o estado de sítio como algo que teria sido extremamente positivo, apesar das consequências que tal situação poderia ter acarretado para a população ao ter suspensas as garantias: “O estado de sitio era considerado uma verdadeira salvaguarda para os cidadãos sérios e honestos<sup>140</sup>”. Pede ações enérgicas do governo como única forma de “manter a ordem pública” e, ao mesmo tempo, relembra que, se não fosse a “fraqueza” do presidente, o qual só teria tomado uma atitude de colocar o país em estado de sítio quando teve sua vida ameaçada, o país não teria passado por situações tão difíceis. Cobra também mais ação e empenho da polícia para coibir a disseminação da violência e termina ensinando às autoridades o que seria preciso para que o país prosperasse:

Para podermos prosperar e progredir é preciso ordem e tranquillidade.

Custe o que custar, é preciso obtel-a ou então risque-se de uma vez, como a maior das mentiras, o que se lê nas nossas bandeiras e que até hoje só serviu para nos pôr a ridículo, essas duas palavras: ORDEM E PROGRESSO<sup>141</sup>.

De acordo com Suely Queiroz, os jacobinos fizeram forte oposição a Prudente de

<sup>139</sup> 15 de Novembro – Resumo histórico. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 111, ano VI, p. 2, 13 jan. 1900. ”

<sup>140</sup> 15 de Novembro – Resumo histórico. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 114, ano VI, p. 2, 3 fev. 1900

<sup>141</sup> 15 de Novembro – Resumo histórico. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 114, ano VI, p. 2, 3 fev. 1900.

Moraes, tendo, para isso, criado inúmeros incidentes.

Não foi fácil o governo do primeiro presidente civil da República. Com a saída de Floriano, também os jacobinos sentem-se apeados do poder e passam a encarar com hostilidade o novo governante. São eles os principais geradores dos momentos de tensão política a partir de então<sup>142</sup>.

Embora os jacobinos tenham voltado sua fúria contra monarquistas e estrangeiros, na avaliação de Queiroz, seu verdadeiro inimigo era o sistema agroexportador, liderado por cafeicultores paulistas. Afinal, era essa política econômica a responsável pela concentração de riquezas, pelo desemprego e pela carestia. Na opinião da autora, os jacobinos, enquanto radicais da República, teriam agitado e perturbado o cenário político, no entanto, não conseguiram impedir o “agrarismo cafeicultor de atingir o objetivo que lhe fora subtraído no 15 de novembro: tornar-se realmente hegemônico”<sup>143</sup>.

Embora naturalizado, provavelmente, Agostini continuava sendo visto como um estrangeiro; além disso, sua postura em defesa da Monarquia após a abolição, as homenagens à princesa Isabel durante a República, as críticas ao governo de Floriano e aos militares no poder devem ter pesado negativamente contra o caricaturista na opinião jacobina. A situação de Agostini parece ter ficado bastante delicada em 1897, por ocasião do conflito em Canudos (1896-1897), com o acirramento das ações dos jacobinos, tanto que a revista teve sua circulação bastante comprometida e, depois, totalmente suspensa no ano de 1898.

Em um dos primeiros artigos da revista sobre o conflito em Canudos, apareceu uma caracterização do líder do movimento, Antônio Conselheiro (1830-1897). Este foi apresentado como um “fanatizador”, ambicioso, um “ladrão de fazendas do sertão”. O jornalista não via nesse movimento um real perigo para a República, mas também dizia que “o caso não é de simples catechese”. Nesse sentido, sentenciou: “O heroe de Canudos é um elemento perturbador da ordem e por isso mesmo que se não submete á lei deve ser suprimido”<sup>144</sup>.

No artigo seguinte, de 21 de março de 1897, após a derrota da expedição do

---

<sup>142</sup> QUEIROZ, *Os Radicais da República...*, p. 31.

<sup>143</sup> Ibidem, p. 265.

<sup>144</sup> ANTONIO Conselheiro. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 80, ano III, p. 2, 12 fev. 1897.



governo, a revista mudou o tom e reavaliou seu parecer inicial, de que o movimento seria inofensivo para a República. No artigo intitulado “Pela República”, Canudos seria apresentado como um movimento com “intuitos perversos” de “aniquilamento da pátria pela ruína da República”. A avaliação foi a seguinte:

O reencontro entre as forças do governo e a horda dos apaniguados de Antonio Conselheiro, veio esclarecer a situação e deixar patente que não se trata apenas de combater um grupo de fanáticos ignorantes, ou de malfeitores insensatos – mas sim de enfrentar com um núcleo de revoltados contra o systema de governo que nos rege, com uma cohorte de indivíduos que tomaram armas e pretendem constituir-se em exercito francamente organizado contra a Republica.

(...)

É preciso que os que têm a responsabilidade do poder actuem com energia, enfrentem francamente a situação, previnam futuros dissabores – para que por uma vez e deffinitivamente se possa firmar a estabilidade da Republica<sup>145</sup>. (ver imagem 22 e 22a)

A questão de Canudos só voltaria a ser tratada nos números 86 e 87, de agosto de 1897, nos quais não há indicação do mês. Nesse momento, a revista, que era semanal, passou a aparecer mensalmente, sendo que, entre o número 86 e 88, publicou apenas desenhos. Durante o ano de 1898, a revista não foi publicada, sendo que o número 89 só apareceria em agosto de 1899.

Nesse sentido, a cobertura sobre Canudos ficou prejudicada; no entanto, os desenhos publicados (ver imagens 28 e 29) nos números 86 e 87 da revista enfocaram a questão da destruição e carnificina em torno do conflito. O número 87 (ver imagem 30), sobretudo, mostra a alegoria da República olhando com piedade e tristeza tantos mortos, tanto militares como a população de Canudos. Na legenda da cena, há o reconhecimento da bravura em ambos os lados, porém a quantidade de sangue derramado é considerada excessiva. A cena ganha um tom de pesar ao clamar pelo fim da luta entre irmãos. Essa imagem parece antecipar, de alguma maneira, o discurso de Euclides da Cunha n’*Os Sertões*, publicado em 1902, o qual descreveria de maneira aterradora os últimos momentos naquele arraial: “ao entardecer, quando caíram seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança (...)”. Euclides da Cunha empreende nesse trabalho uma crítica social e política acerca da diversidade e das

---

<sup>145</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 82, p. 2, 1897.

disparidades no Brasil, assim como reflete sobre certa insensibilidade do governo frente ao ocorrido em Canudos, uma vez que este enfrentou o problema com o emprego de extrema violência. Talvez, no momento em que Agostini publicou aquela imagem, já ressoasse em determinados grupos um entendimento do Brasil próximo daquele que seria expresso pelo escritor alguns anos depois.

A visão de Agostini, se comparada ao artigo e às imagens publicados em março de 1897, parece bastante atenuada, ou revista. Em 1897, a tropa fora retratada como vítima de uma horda de assassinos, cuja força militar seria enorme, de forma que a pátria e a República estariam em grande perigo. Tal discurso, também pode ter sido divulgado como uma maneira de defender-se dos jacobinos, os quais acusavam os monarquistas de darem suporte logístico aos rebelados em Canudos. Em um momento em que os jacobinos não representavam um perigo, no final de 1899, a revista atribuiu a eles mais violência ainda, por causa de Canudos:

A terceira bernarda foi ocasionada pela derrota que soffreram as tropas em Canudos.

A jacobinada indignou-se com a morte de seu ídolo Moreira Cesar e jurou vingar-se! Precisava de um pretexto; inventou-se um. Os monarchistas e principalmente o coronel Gentil de Castro foram então acusados de terem fornecido armas aos jagunços de Antonio Conselheiro.

Quem os accusava? Simples boatos perfidamente espalhados por entre esses bandidos sedentos de sangue!

Scenas das mais vergonhosas e selvaticas foram então presenciadas n'esta capital<sup>146</sup>.

Em artigo sobre as forças que constituíram a República no Brasil, José Murilo de Carvalho considera o que representou Canudos como um dos movimentos populares que o novo regime teve que enfrentar:

As figuras centrais das agitações rurais eram beatos e cangaceiros. O mais dramático de todos esses movimentos, pelo número de mortos, foi sem dúvida o de Antonio Conselheiro nos sertões da Bahia. A seu modo, os beatos do Conselheiro agiram politicamente, ao recusar o pagamento de impostos, ao rejeitar mudanças nas relações entre Igreja e Estado. Lutando contra a “Lei do cão” do novo regime, os rudes sertanejos humilharam o Exército, que contra eles lançou quatro expedições, e deram um exemplo único em nossa história de fidelidade incondicional às crenças

---

<sup>146</sup> 15 de novembro. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 104, p. 2, 25 nov. 1899.”.

adotadas<sup>147</sup>.

Angelo Agostini reiterou inúmeras vezes sua “missão” patriótica. Pelo menos foi essa a imagem que deixou expressa em sua obra, imagem que refletiria inclusive na opinião de alguns de seus contemporâneos:

Na difícil e patriótica profissão do jornalismo, ninguém entre nós tem-se distinguido mais pela energia do seu carácter, pela coragem do seu civismo e alta isenção dos seus conceitos do que o proprietário e distinto desenhista da *Revista Illustrada*, Angelo Agostini. O seu lápis sempre inspirado pelo bem e pelo progresso deste Brazil e pela moralização de sua sociedade, tem sido arma poderosa de combate contra os vícios e contra os abusos que envergonham e affligem o paiz; servindo também para traçar as consagrações gratas da pátria e da humanidade, os grandes feitos e os grandes homens que a tem elevado e honrado.

N’essa missão elevada, dos que acompanham a procuram guiar a opinião, o nosso estimadíssimo amigo e distinto collega, encontrou e deve encontrar ainda a opposição, a hostilidade dos que elle censura, mas não lhe faltam a aceitação do povo, de todos os homens de bem que o acolhem e distinguem no verdadeiro grão de seu merecimento e serviços<sup>148</sup>.

Esse artigo resume, de maneira até didática, a visão acerca da figura de Angelo Agostini. Primeiro lhe atribui a função de um messias, cuja tarefa era árdua, todavia, demonstra que ele teria qualidades para enfrentar e cumprir tal missão. Depois mostra como a tarefa era cumprida, com o lápis, ou seja, através dos desenhos e textos produzidos por Agostini. Mostra também o grande objetivo da missão, que seria o progresso do país. Todavia julga que as mudanças não deveriam ser feitas a qualquer custo, mas sim através da moralização, da educação, da informação e do combate aos vícios da sociedade. Agrega ainda outra qualidade ao jornalista, que seria sua humildade e reconhecimento, já que este homenageava e consagrava aqueles que, como ele, também teriam trabalhado para transformar o país, na certeza de que um dia todo esse empenho seria reconhecido.

No *Don Quixote*, embora com alguma desilusão, Agostini ainda se colocava como alguém que sempre trabalhou pela nação, mas cujo esforço, todavia, teria

---

<sup>147</sup> CARVALHO, José Murilo. O pecado original da República. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, 01 nov. 2005. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br>>. Acesso em: 25 set. 2009.

<sup>148</sup> ANGELO Agostini. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 307, ano VII, p. 5, 1882. Transcrição de um artigo publicado no periódico *Globo* da primeira quinzena de julho de 1882.

esbarrado na “apatia” do povo; por isso, o resultado não teria sido o esperado:

Desde 1865 até hoje, apenas com algumas interrupções, que somadas dão cerca de sete annos de ausência na lide jornalística, sustentou sempre e com a maior coherencia a sua missão, sacrificando seus interesses e ás vezes a vida aos interesses da nação, combatendo com mais ou menos energia os abusos e as acções de quem quer que fosse que tentasse desprestigial-a.

Tendo consciência de ter cumprido seu dever, vê, todavia, e com grande pezar, que todos os seus esforços em prol do bem publico para pouco ou nada têm servido.

(...)

Quanto á parte moral e social... é doloroso dizel-o, mas é a pura verdade, tem piorado de um modo espantoso!

(...)

O que esperar de um povo cuja aphantia é a principal causa de seus males e de seu atrazo?!<sup>149</sup>

Agostini construiu um discurso em torno de sua imagem no qual havia um desejo de um projeto de nação forte e soberana, que partia, porém, de alguém cujo protagonismo se daria não no âmbito da política institucional ou do executivo, mas através da própria imprensa, à qual era creditada importante contribuição no processo de civilização e progresso do país.

Eu, ou antes o *Don Quixote*, não faz política, considera esta uma verdadeira praga.

Também não representa partido algum; representa-se a si mesmo, e já não é pouco, pois que assume toda a responsabilidade de seus actos.

Tem um programma.... ah! Isto elle tem! Simples, mas grandioso: A prosperidade do Brazil.

Também tem sua bandeira, a bandeira mais bella: a bandeira nacional!<sup>150</sup>

A atuação pensada por Agostini para si deveria dar-se por meio da imprensa e da arte, na indicação do melhor caminho, como um guia. Assim, tanto o jornalista como o crítico ou ainda o artista desempenhariam função fundamental na sociedade, a de informar, orientar, educar e, por que não, iluminar, no sentido de oferecer conhecimento, ser e dar referências.

O posicionamento apolítico, várias vezes afirmado, mostrar-se-ia apenas no âmbito

---

<sup>149</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, N.100, 1899, ano V, p.2, “Nosso Centenário”.

<sup>150</sup> PONTOS nos ii. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 12, ano I, p. 2, 1895.

do discurso. Conforme demonstrado, Agostini teve posturas políticas balizadas por um projeto liberal moderado. Assim, nos próximos capítulos, o desafio será ver como sua prática e seu posicionamento refletiriam na sua atividade enquanto crítico de arte e artista, como teriam sido direcionados em prol da construção desse projeto de nação liberal, no qual, acredita-se, a arte teria um lugar de destaque, seria o termômetro de cada conquista, de cada realização.

## **Anexo de Imagens**

### **Capítulo I**

#### **Percursos e escolhas: entre o Império e a República**

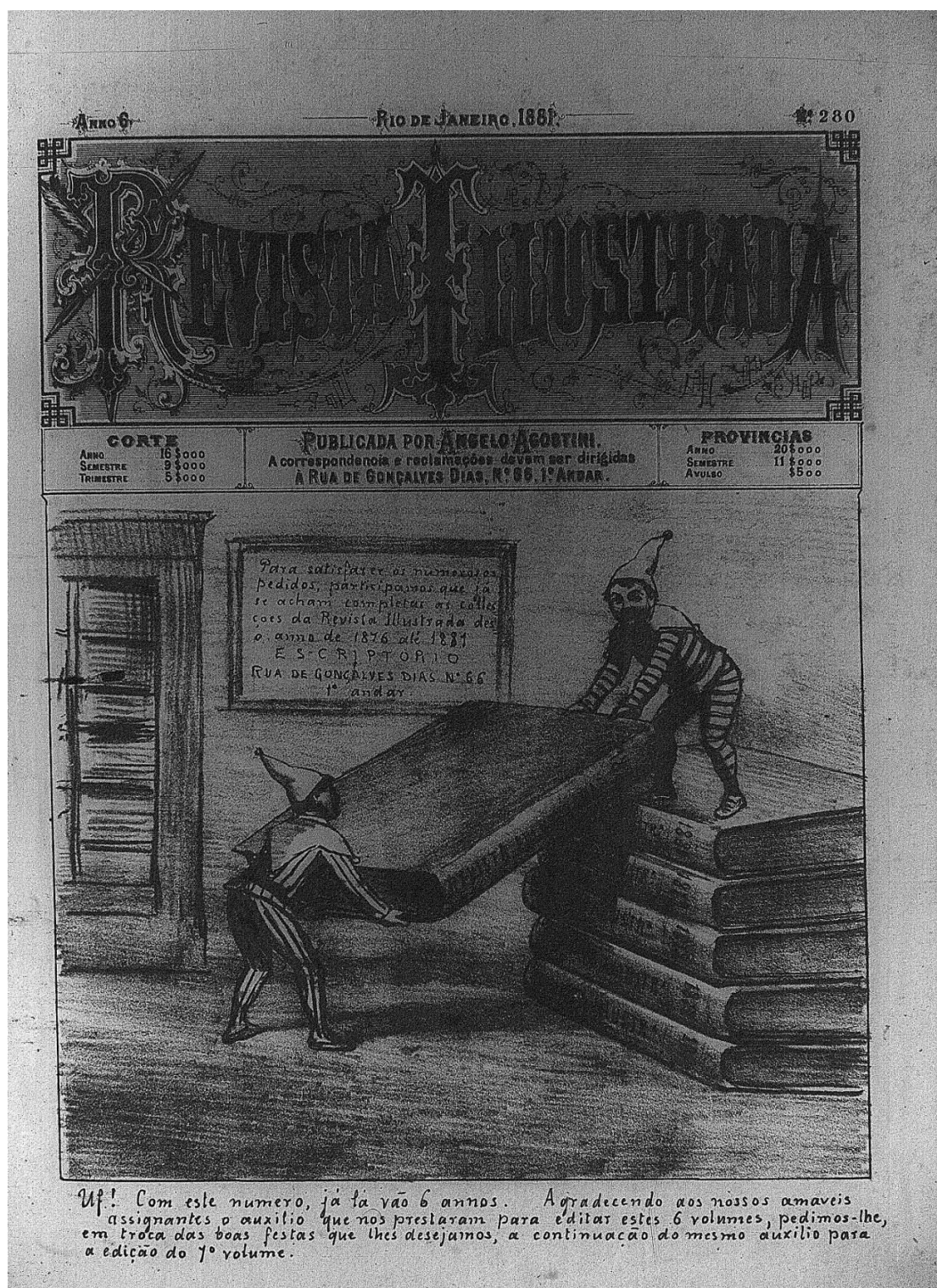


Imagem 1: Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.280, 1881, ano VI, p.1



A maior novidade da semana e que tem incommodado tanta gente, foi a chuva. Triste e humido assumpto, mas que deixamos de tratar delle, 1º por ser commodo, 2º por ser rapido, 3º por estar o nosso espirito completamente molhado.

Imagem 2: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.279, 1881, ano 6, p.8



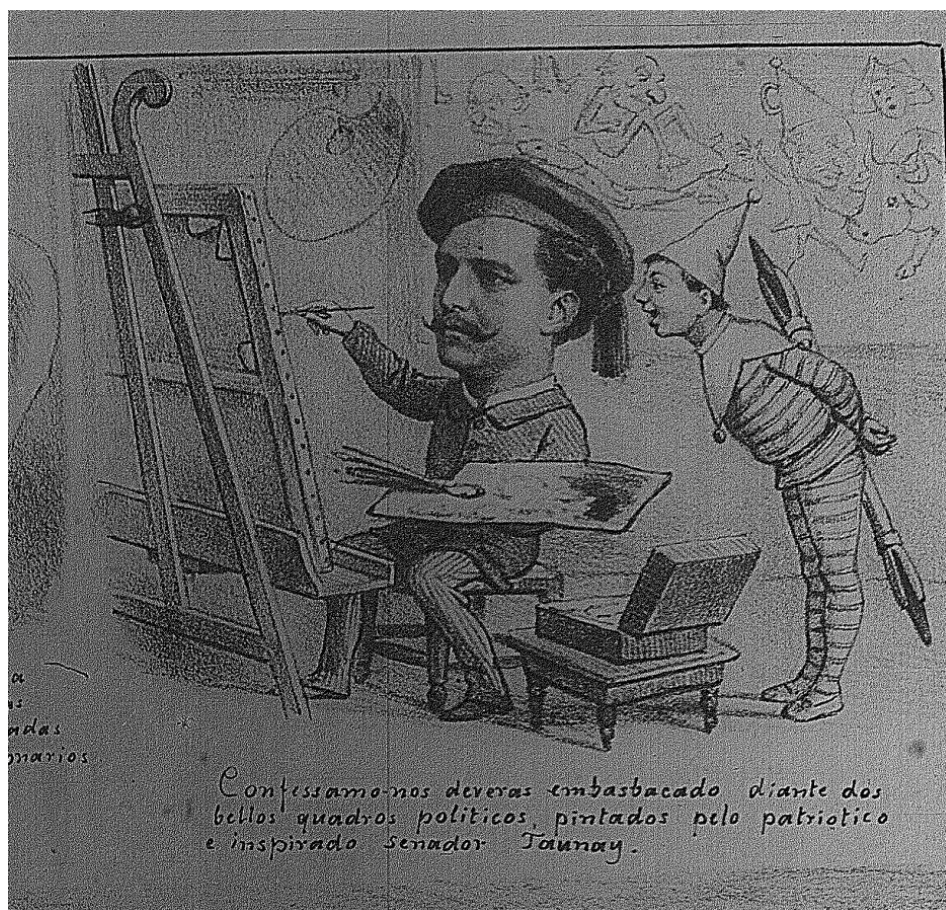


Imagem 3: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.461, 1887, ano XII, p.5

*De volta do Paraguai.*



*Cheio de gloria, coberto de louros, depois de ter derramado  
seu sangue em defesa da patria e libertado um povo da  
escravidão, o voluntario volta ao seu pais natal para ver  
sua mao unida a um tronco.  
Horrible realidade...*

Imagem 4: *Vida Fluminense*, Rio de Janeiro, N.128, 1870, ano III.



Scenas da escravidão patrocinadas pelo partido da Ordem o glorioso e sabio reinado do Senhor D. Pedro II o Grande...



Exemplos breves das palavras, acordes, discordantes, e espasmodicas, applicadas ao cavallo, para serem ensinadas a seus Senhores.

Uma, vão em carros de  
e não os amarrados duplo  
dos secos da polícia.



Além disso escreve que se reconduzindo a seu senhor, o antigo senhor a vigilância de seus guardas e acompanhante entre as rodas do trem, impedindo dele a fuga.

Outra, balca com a cabeca de enxada  
sobre uma janella do wagen, para cor-  
lar o peçoço com os estilhaços de vidro,  
e que conseguiu numero de horribes dores

1992



Contam-se, portanto, sobre as atividades dos barbares  
sachems. Quasevemos tem sido metidos vivos em fortas  
marchas, e os seus,

Outros, precipitados em caldeiras de  
água fervendo, nos engenhos de açúcar,



Outros, como o escravo Honorio, vieram  
deste modo em vapores expressamente alugados  
pelos seus senhores e esposas da foz da tal Dr.  
dividido Ellas

Antes de chegar à presença de seu senhor, Beto queria saber o que tinha acontecido com o velho. Perguntou ao filho e recebeu a seguinte resposta: "O velho morreu de repente, sem nenhuma doença aparente".

Swicídio;  
-le ao mar, outros  
placem-se em rio.

*Tudo esse disarcando, preferem a mais barata, e mais mole, feita a deltoide por mais do dobro, melhora em sempre, e mais, disarcando-lhe as costas.*

ção na muito tempo, e fornecer faciem  
terial fácil de ser fabricado, e para de  
uma sua fabricação não poder mais fabricar por  
segunda a hora de dar a luz, mantê-la e pontuar  
segunda.

Aqueles de todos vossos decretos, vossas ordens, vossas  
 leis, vossas penas, vossas penas, vossas penas,  
 Em compensação, elas não tinham de sofrer  
 mais do que a pena de não serem julgadas.  
 São as mesmas.  
 São as mesmas.

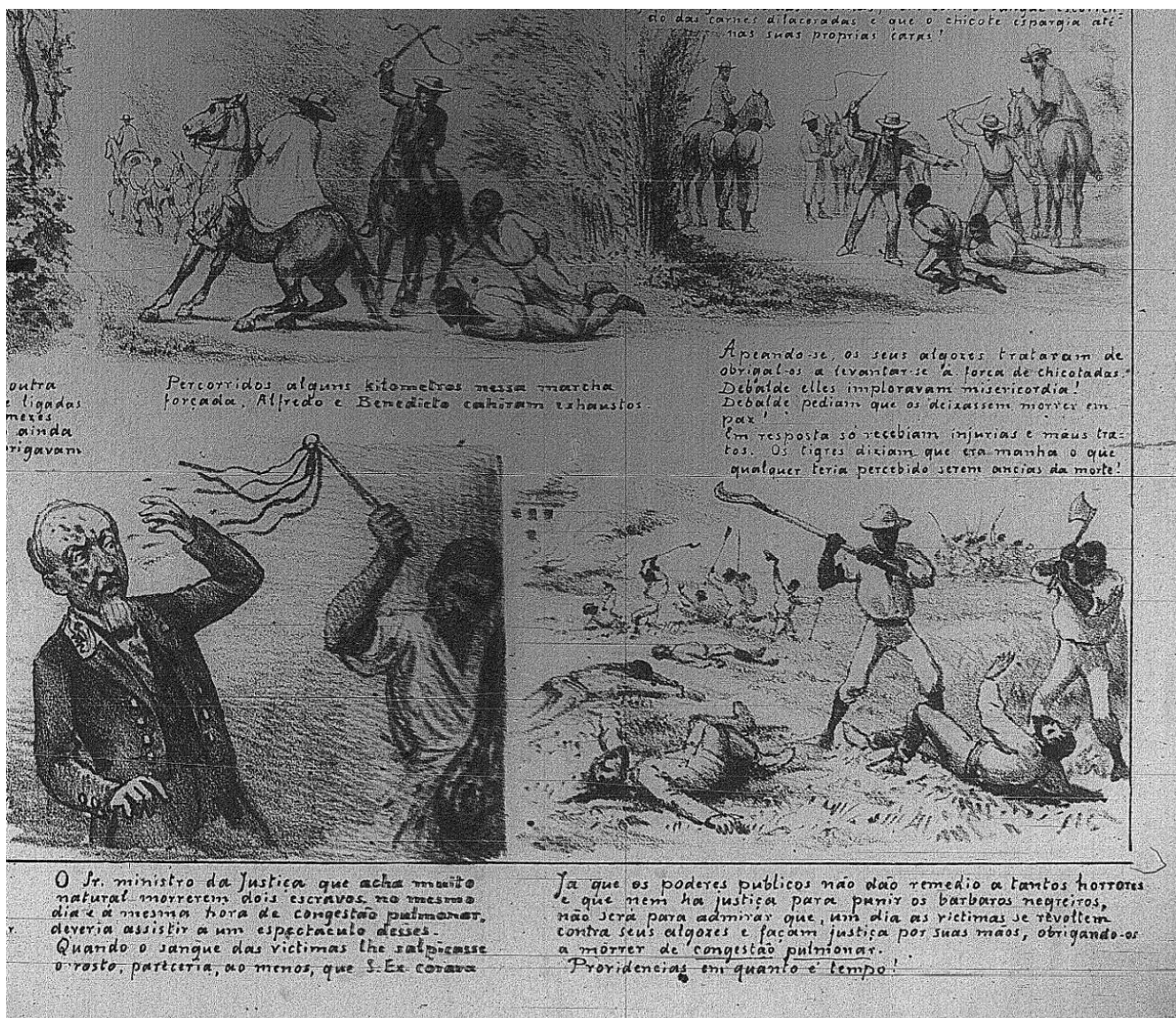


Imagem 6: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.438, 1886, p.5



## ACTUALIDADES.



Os fugitivos de Capivary. O chefe da estação do Cubatão, Francisco Guerra, entrega a força pública os 15 escravizados que, coagidos pela fome, se haviam confiado à protecção desse judeu!



Estes desgraçados serão provavelmente entregues aos seus senhores, que, à imitação do feroz "D. Davino, tomarão medidas efficazes para que não fujam mais!



A maior parte dos fugitivos procurou refugiar-se nas matas do Cubatão,



seguindo depois, em paz e boa ordem para a cidade livre de Santos, cujos habitantes, verdadeiramente civilizados, humanos e dignos, os receberam de braços abertos.

VINTE CINCO DE MARÇO



Carlos de Lacerda

O Corpo policial da provincia do... Sr. Paulino, ao serviço dos negreiros campistas, attaca de modo selvagem a typographia do jornal abolicionista "Vinte cinco de Março", destruindo todo o material. Os abolicionistas, defendendo-se com toda a coragem contra esses vandalos, travam grande lucta, havendo ferimentos de parte a parte.

Retrato do corajoso abolicionista, proprietario e redactor do "Vinte cinco de Março"

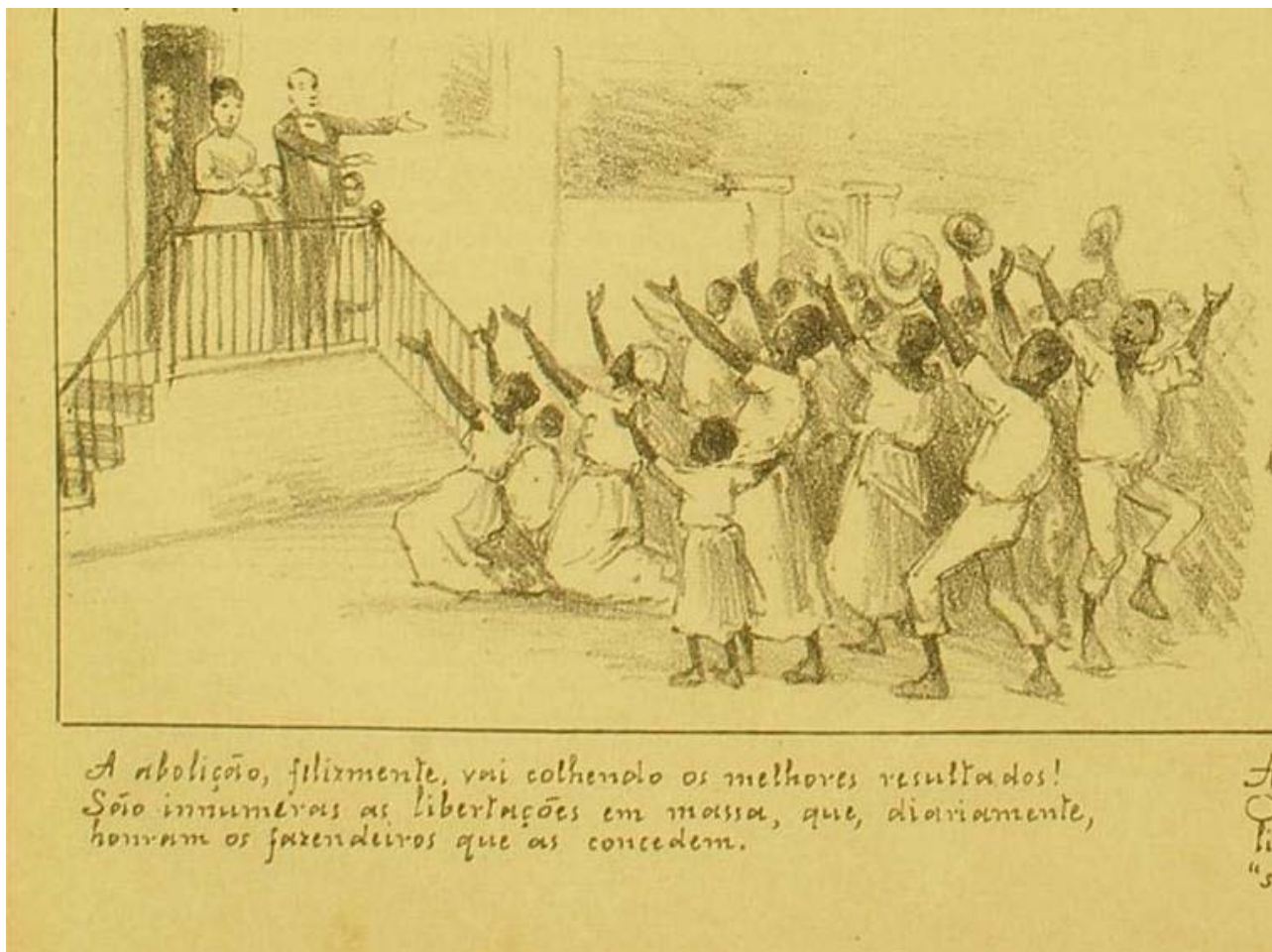
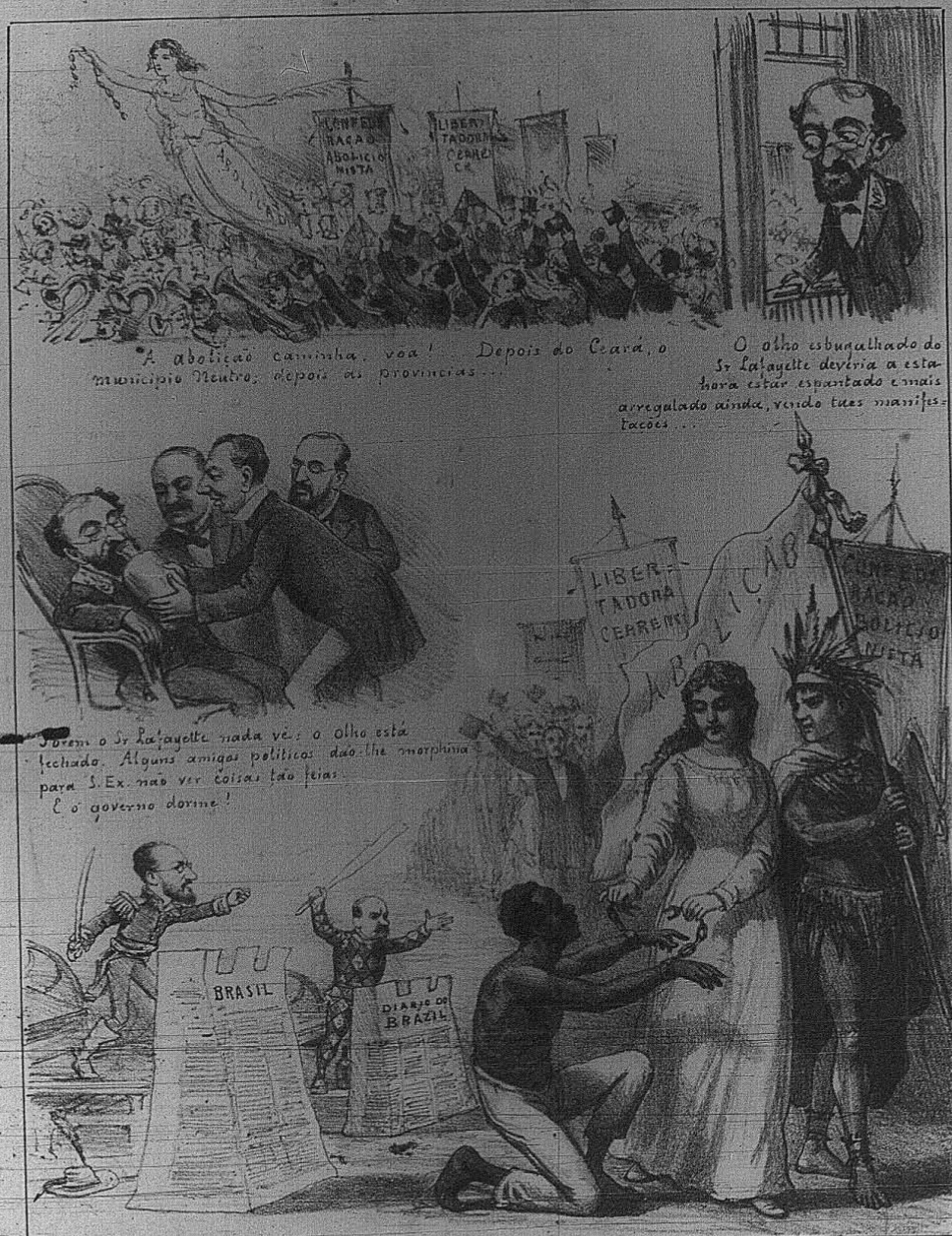


Imagem 8: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.495, 1888, p.4





Os negreiros ainda contam com o ex-general do futuro e com uma espécie de arlequim para estes deterem na sua marcha a ideia abolicionista.

Esta potem caminha sem o menor receio acompanhada pelo país, e liberta os que en- contra no seu caminho, sem dar a menor im- portância aos seus adversários entrenchados dentro de duas fortalezas de papel.

Imagem 9: Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.376, 1884, p8

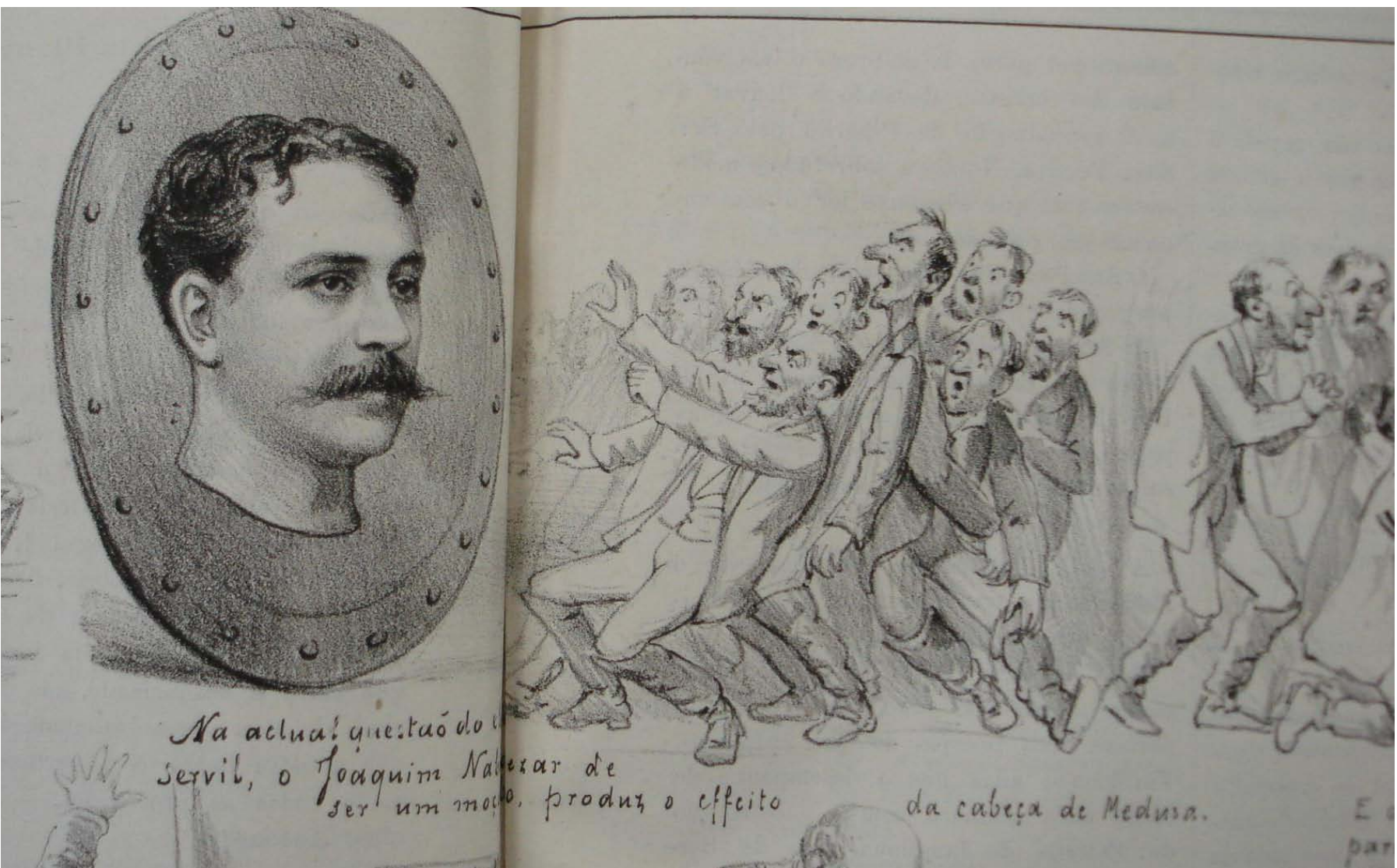


Imagem 10: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.230, 1880, p.4 e 5



ANO VI RIO DE JANEIRO, 1881 N.º 258

# REVISTA ILUSTRADA

<b>CORTE</b>		<b>PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI.</b> A correspondência e reclamações devem ser dirigidas à Rua d'Assemblea 44 OFFICINA LITHOGRAPHICA da REVISTA ILUSTRADA.	<b>PROVINCIAS</b>	
ANNO	16 \$ 000		ANNO	20 \$ 000
SEMESTRE	9 \$ 000		SEMESTRE	11 \$ 000
TRIMESTRE	5 \$ 000		AVULSO	\$ 500



*Preto e amarello.*  
 É possível que haja quem entenda que a nossa lavoura só pode ser sustentada  
 por essas duas raças tão feias! *Mau gosto!*

Imagem 11: Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.258, 1881, ano VI, p.1





Imagem 12: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.175, 1879, ano IV, p.5

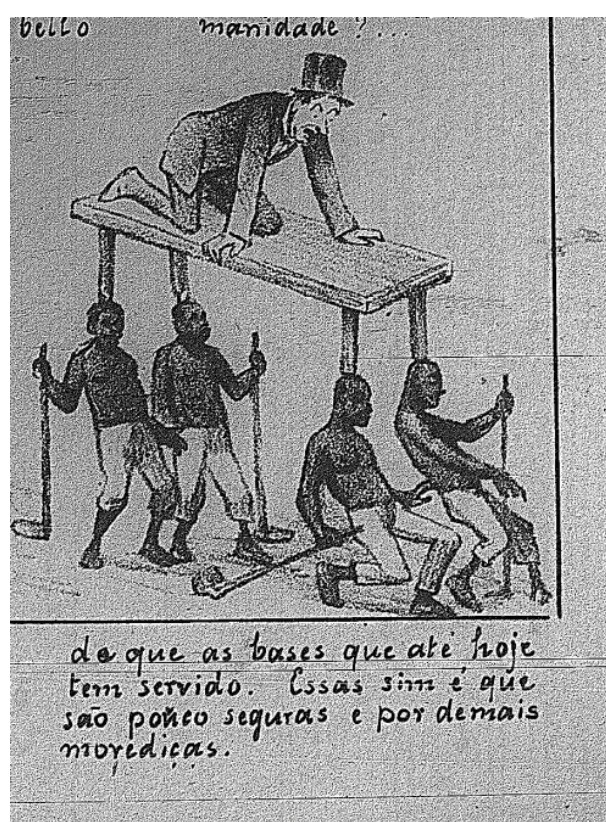


Imagem 13: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.256, 1881, ano VI, p.8



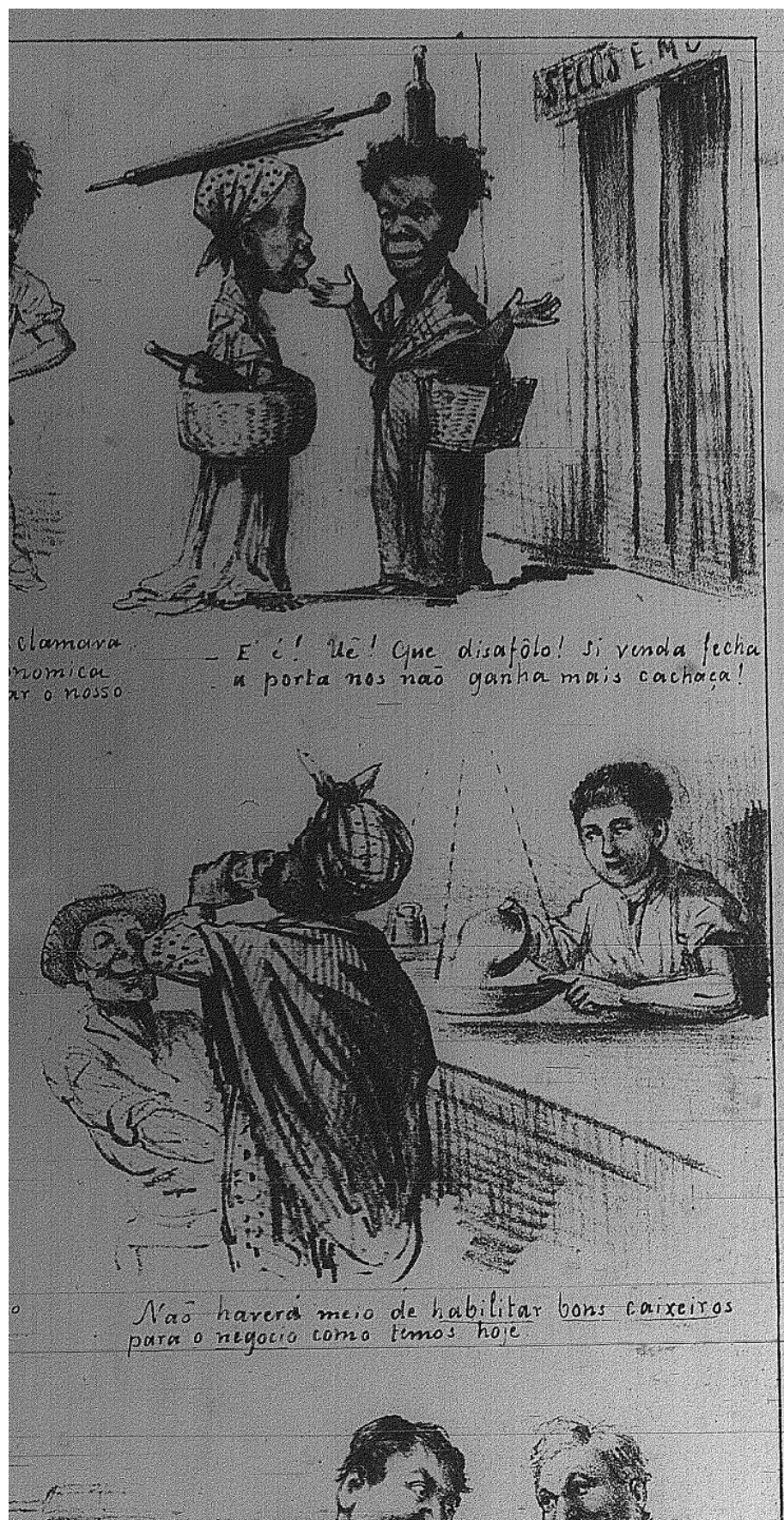


Imagem 14: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.20, 1876, p8.

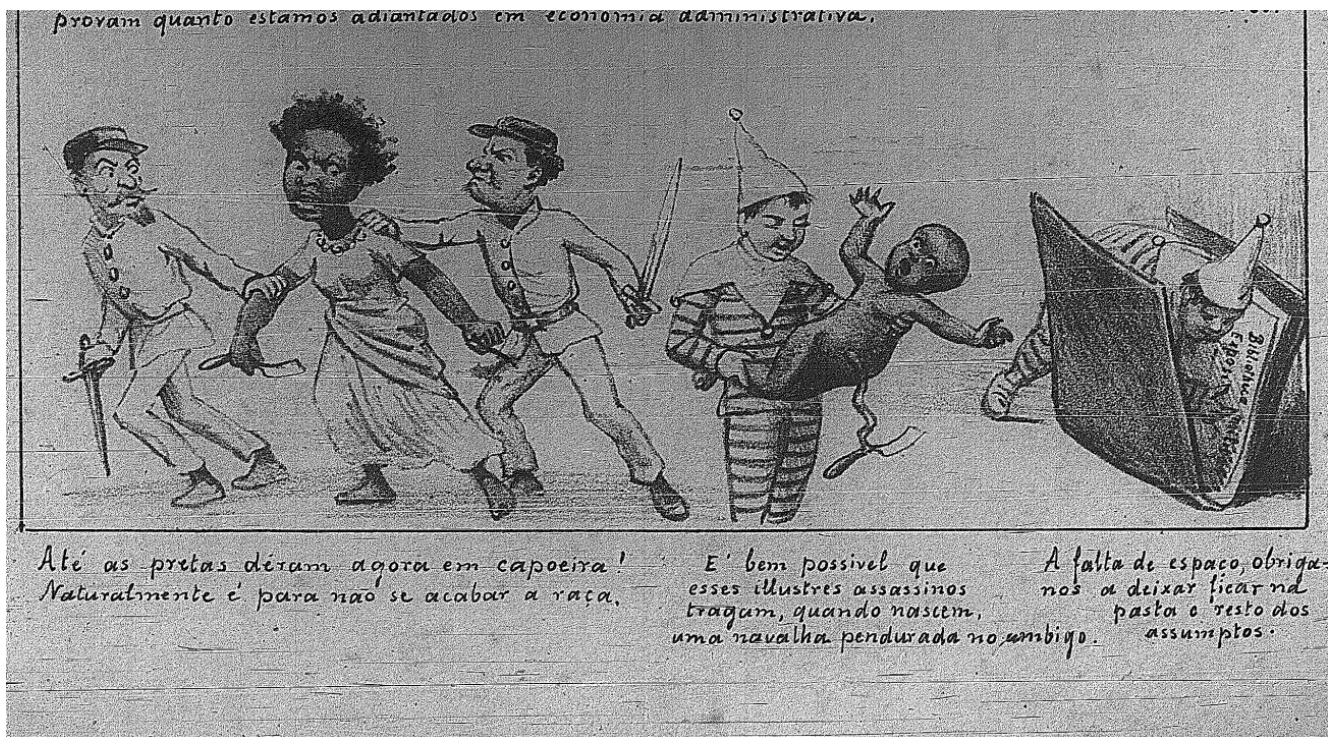


Imagem 15: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.281, 1882, ano VII, p.8





Imagem 16: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.25, 1876, p.8



Imagem 17: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.377, 1884, ano IX, p.4



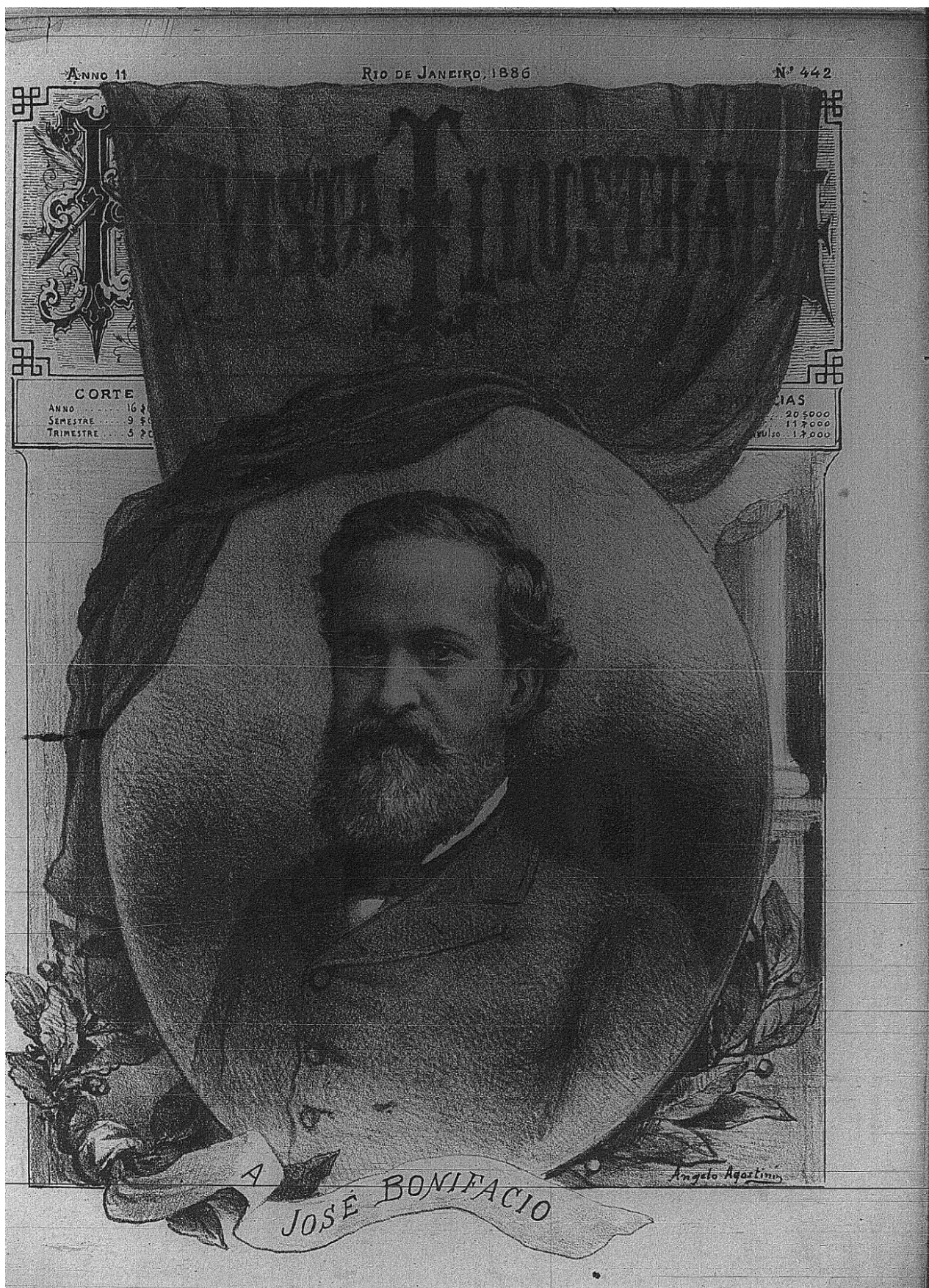


Imagem 18: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.442, 1886, ano XI, p.1

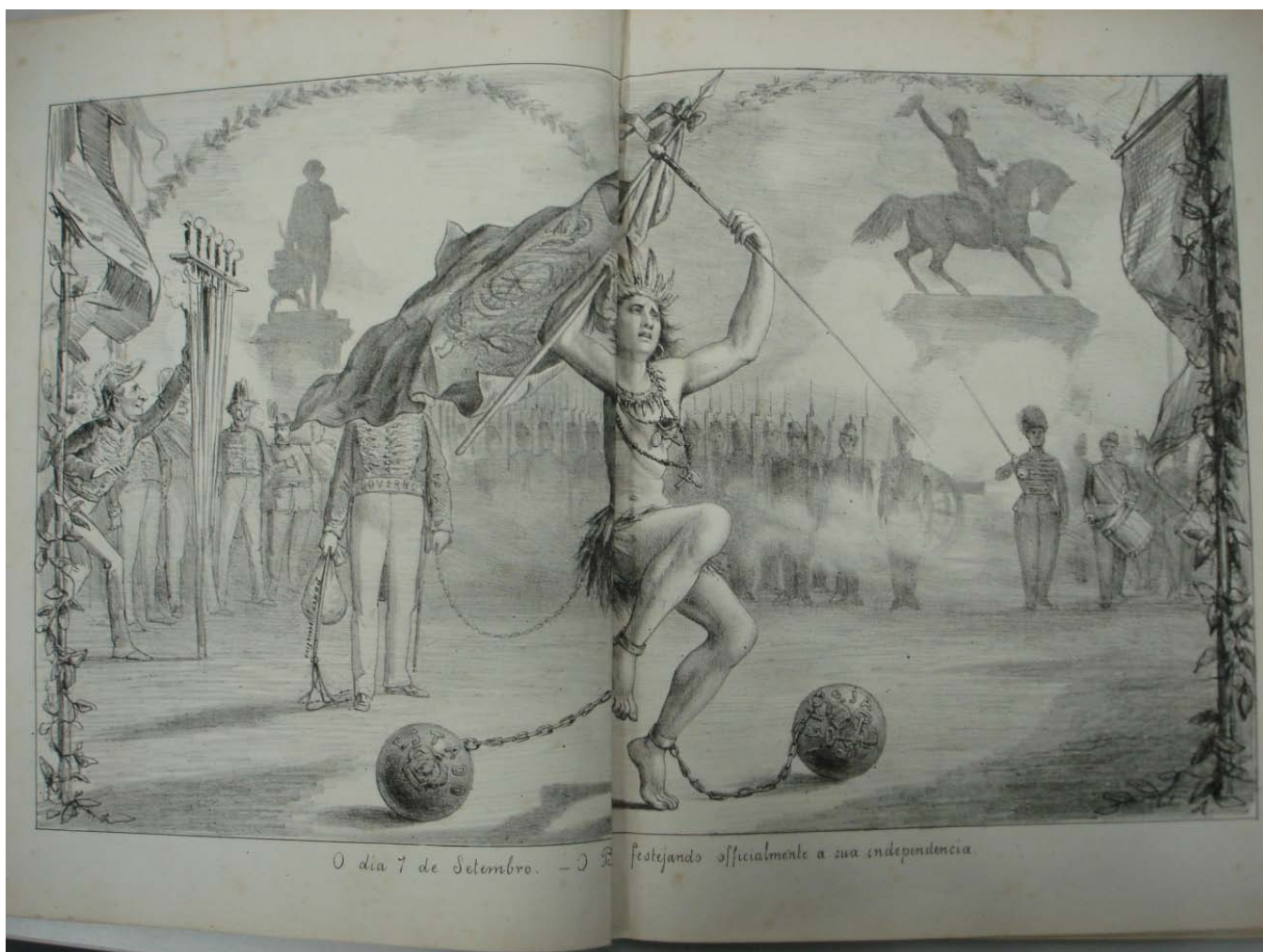


Imagem 19: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.34, 1876, p. 4 e 5.



# REVISTA ILUSTRADA

## CORTE

ANNO 16\$000  
SEMESTRE 9\$000  
TRIMESTRE 5\$000

PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI.  
A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas  
À RUA DE GONÇALVES DIAS, N.º 50, SOBRADO

## PROVINCIAS

ANNO 20\$000  
SEMESTRE 11\$000  
AVULSO 1\$000



— Então, como é isto?... Quando o Sr. estava no governo, recusou-se a pagar-me metade do valor dos escravos, garantido pela lei de 1885, sob pretexto de que não havia dinheiro que chegasse, e agora quer indemnizar todo bicho careta e por inteiro! Isto é serio? Isto é molecagem?... Que diabo d'isto é aquillo?

Imagem 20: Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N. 502, 1888, p.1



ANNO 12

RIO DE JANEIRO 1887

N.º 450

# REVISTA ILUSTRADA

## CORTE

ANNO 16 \$000  
SEMESTRE 9 \$000  
TRIMESTRE 5 \$000

PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI.  
A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas  
À RUA DE GONÇALVES DIAS, N.º 50, SOBRADO.

## PROVINCIAS

ANNO 20 \$000  
SEMESTRE 11 \$000  
AVULSO 1 \$000



Oh Rei, nosso Senhor e amo, dorme o sono da... indiferença.  
Os jornaes que diariamente trazem os desmandos desta situação, parecem produzir em  
S.M. o effeito de um narcotico.  
Bemaventurado Senhor! Para vós o reino do Céu e para o vosso povo... o do inferno!

Imagem 21: Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.450, 1887, ano XII, p.1.







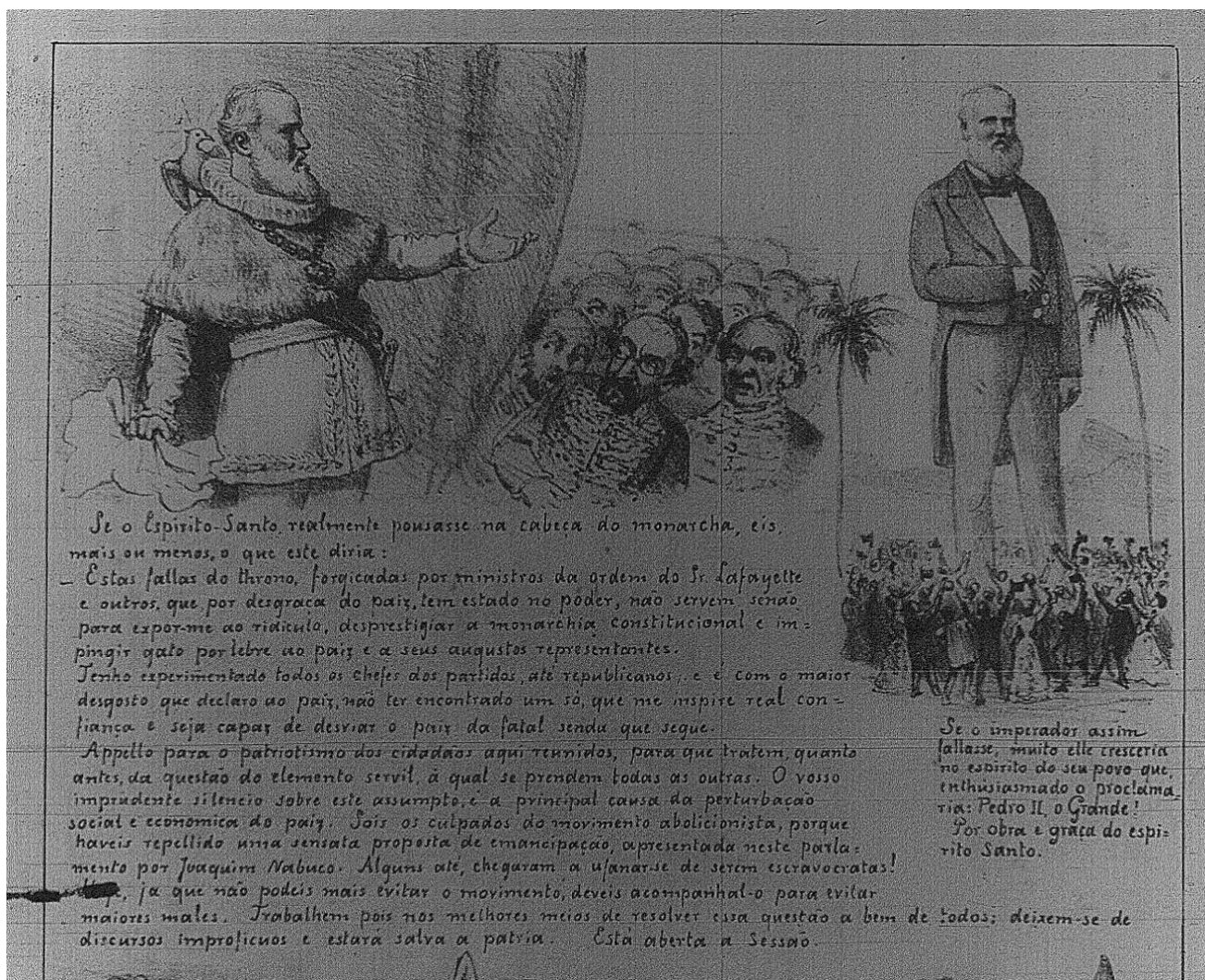


Imagem 23: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.379, 1884, p.8



Imagem 24: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.498, 1888, p.4 e 5



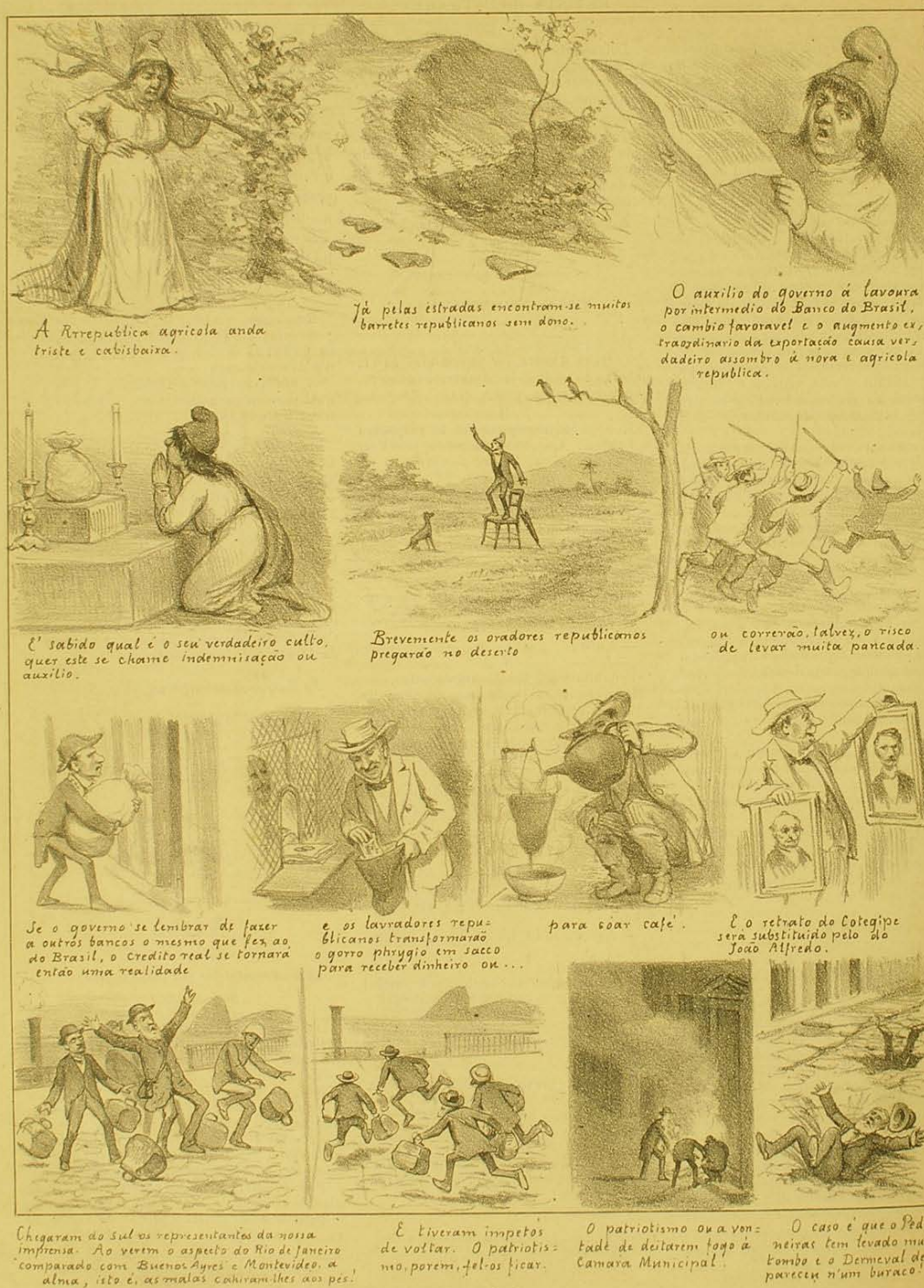


Imagem 25: Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.508, p8, 1888

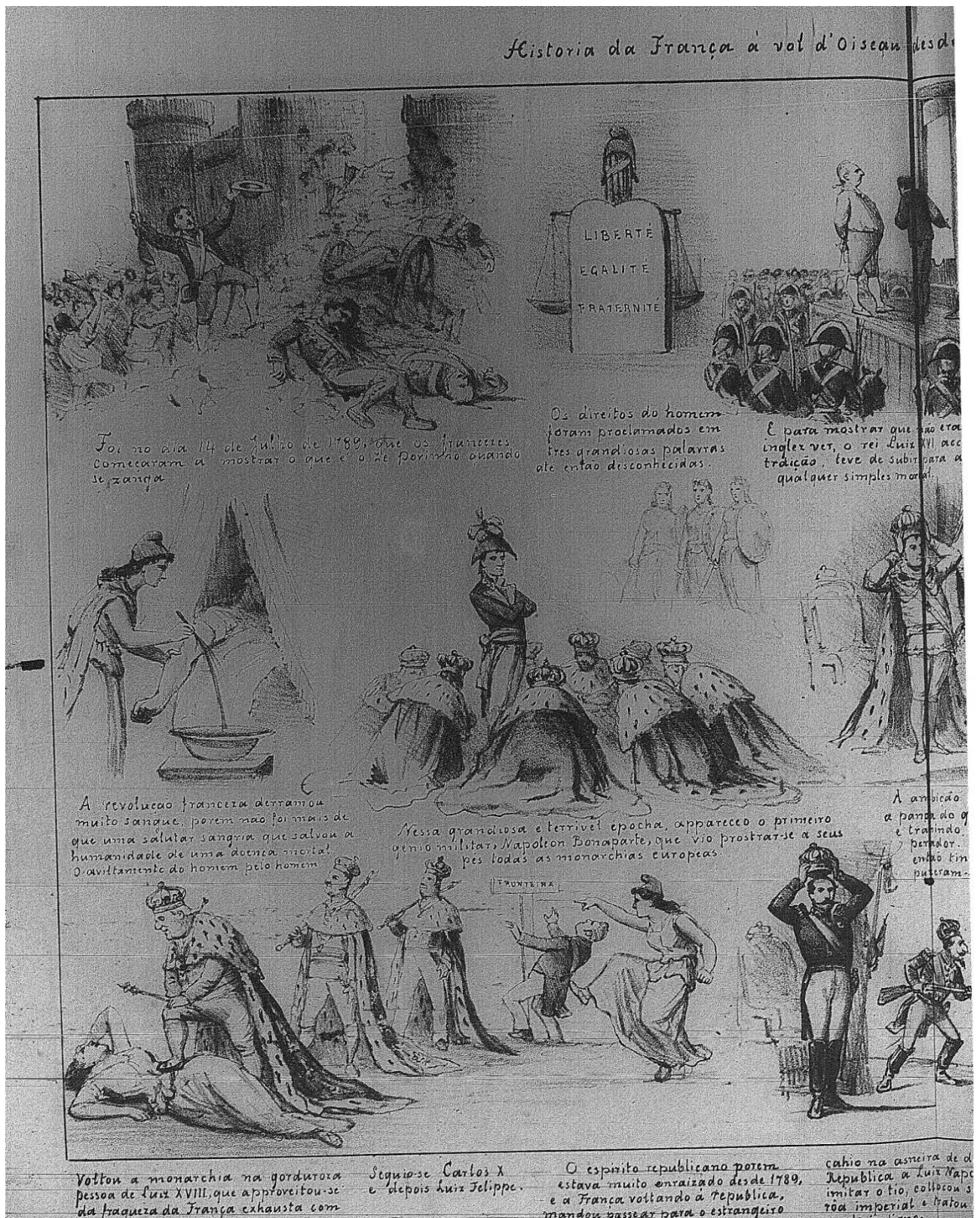


Imagem 26: Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.256, 1881, ano VI, p.4



can desde 1789 até 1881.

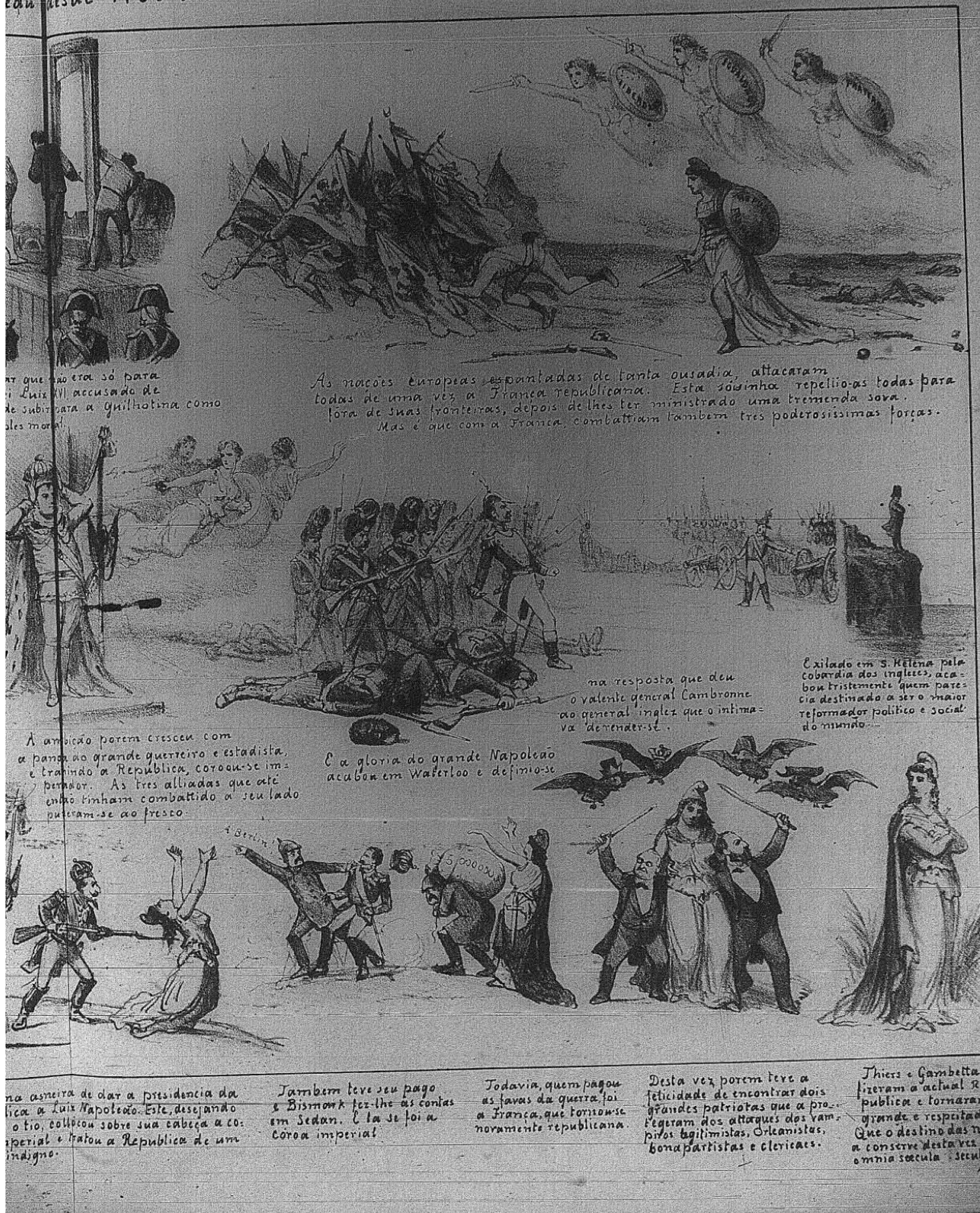


Imagem 26a: Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.256, 1881, ano VI, p.5



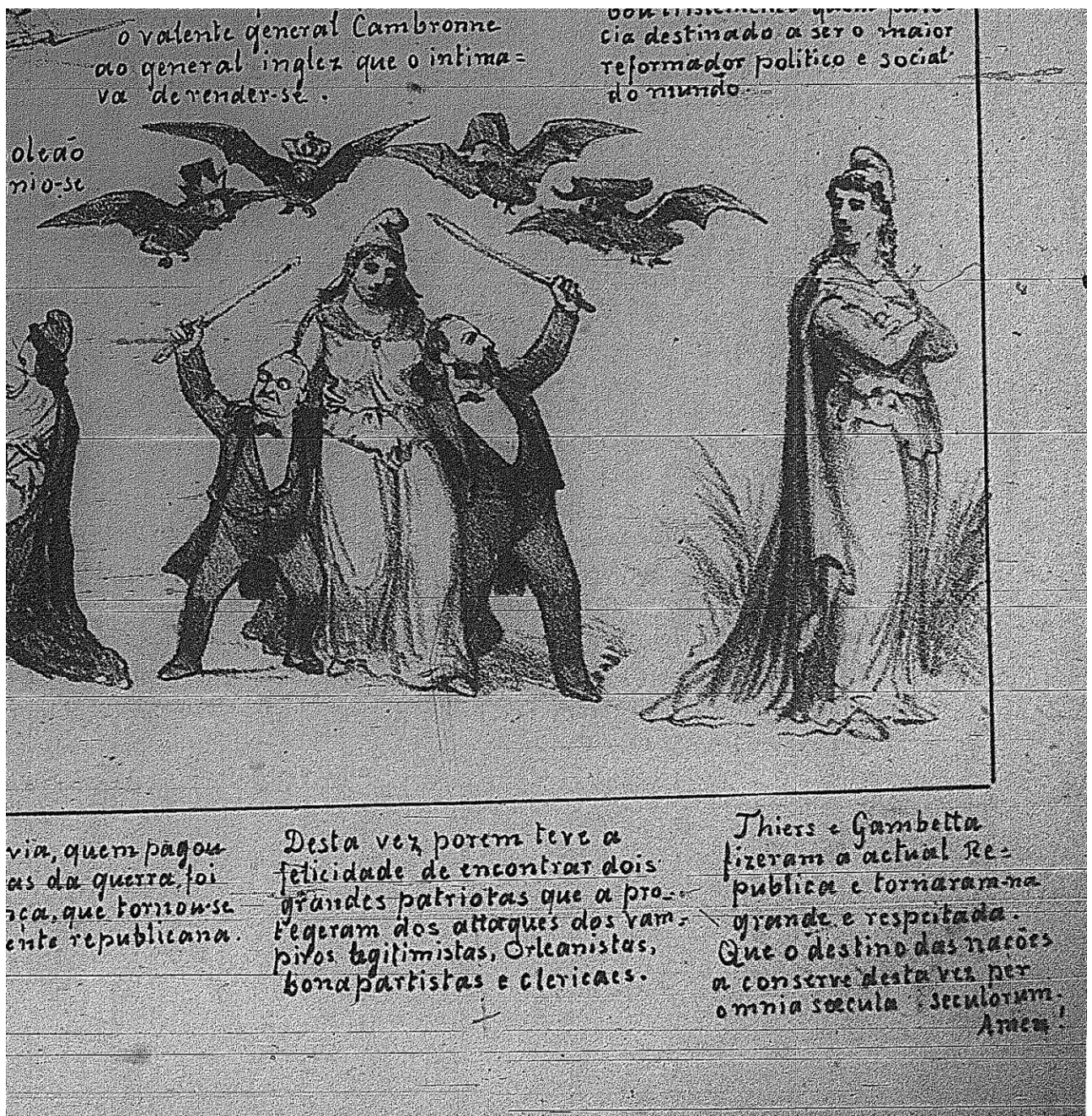


Imagem 26a(detalle): Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.256, 1881, ano VI, p.5





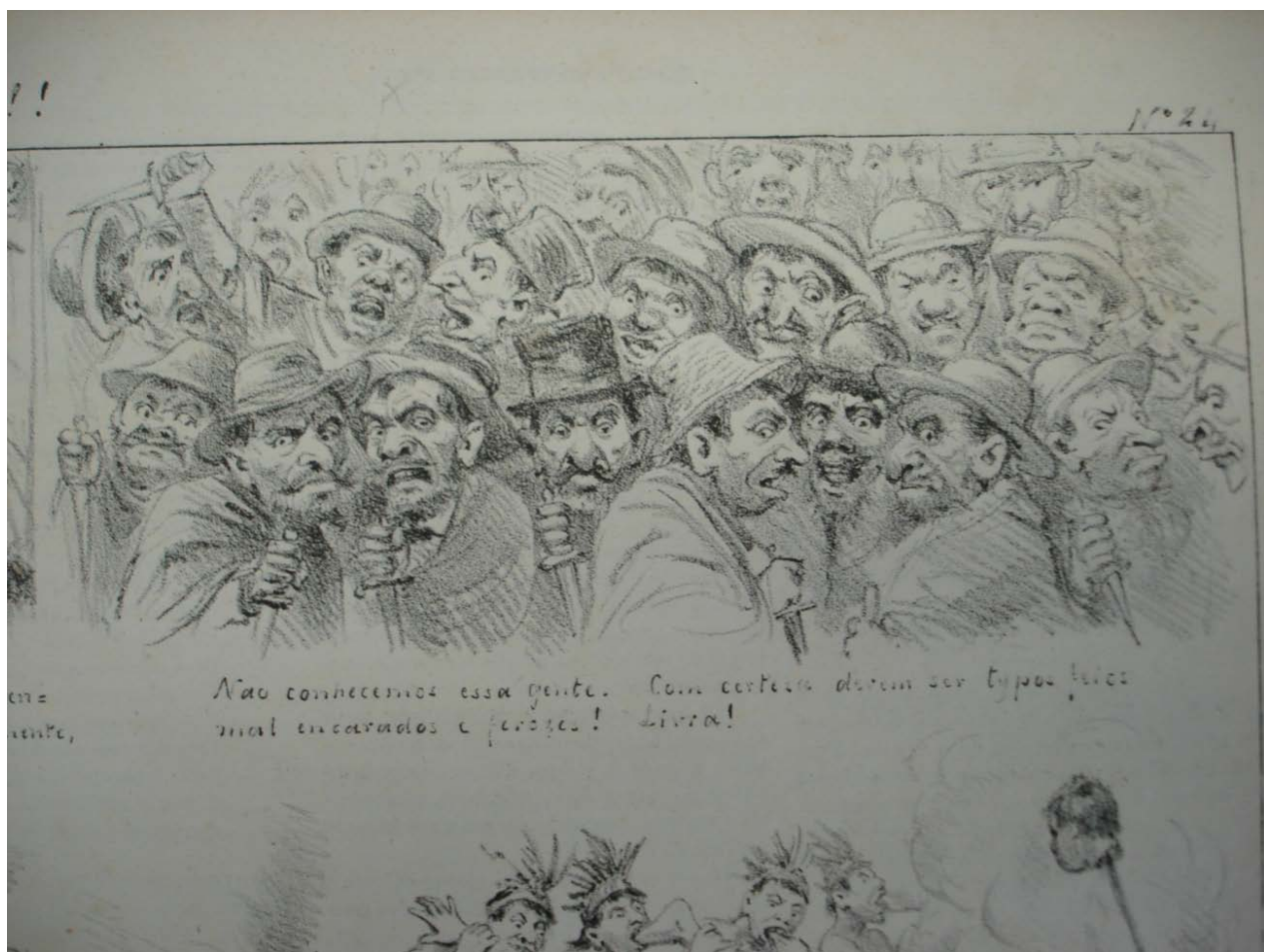
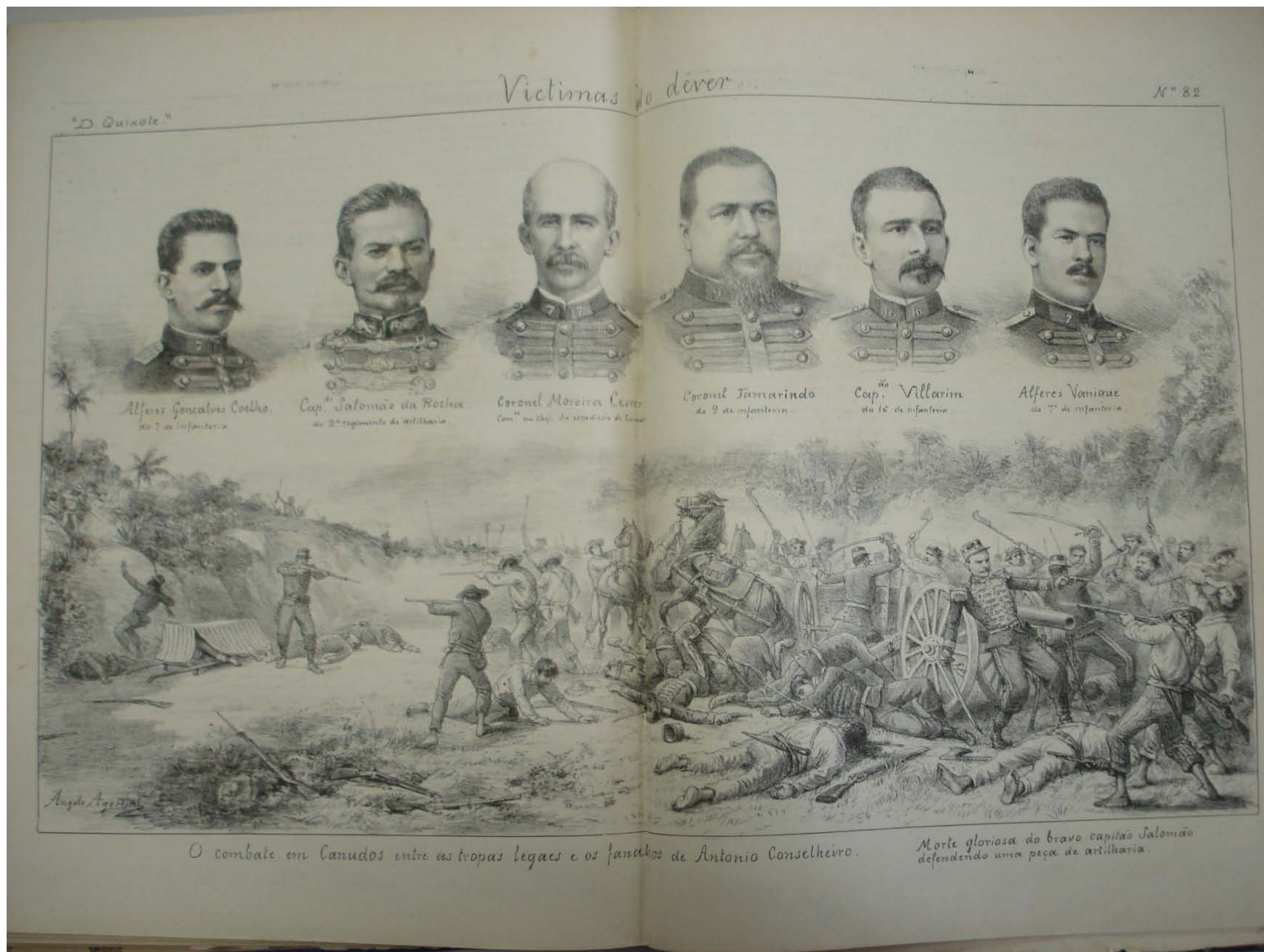


Imagem 27a (detalhe): *Don Quixote*, Rio de Janeiro, N.24, 1895, p. 5





# DON QUIXOTE

JORNAL ILUSTRADO de Angelo Agostini

109 Rua do Ouvidor



## Em Canudos

- A.O. — Oh Seu Antonio? Seu jagunço?  
Como vác essa bizzarria?  
A.C. — Vamos indo menos mal Seu  
picagunço.  
A.O. — Quando é que Você se resolve  
a ir embóra? a fugir  
A.C. — Homem, eu não tenho pressa...  
e Você?  
A.O. — Eu também não.  
A.C. — Então boa noite.  
A.O. — Boa noite.

(Do nosso correspondente especial D. Benito,  
major honorário da G.N.)



Do nosso correspondente especial D. Benito  
acabamos de receber o seguinte telegramma  
expedido da estação telegraphica de Canudos

no dia 20 de Agosto de 1897. 3 h. da tarde.  
" Não havendo mais jagunços nem  
picagunços para matar, A.O. e A.C.  
matam o tempo jogando o Solo. "



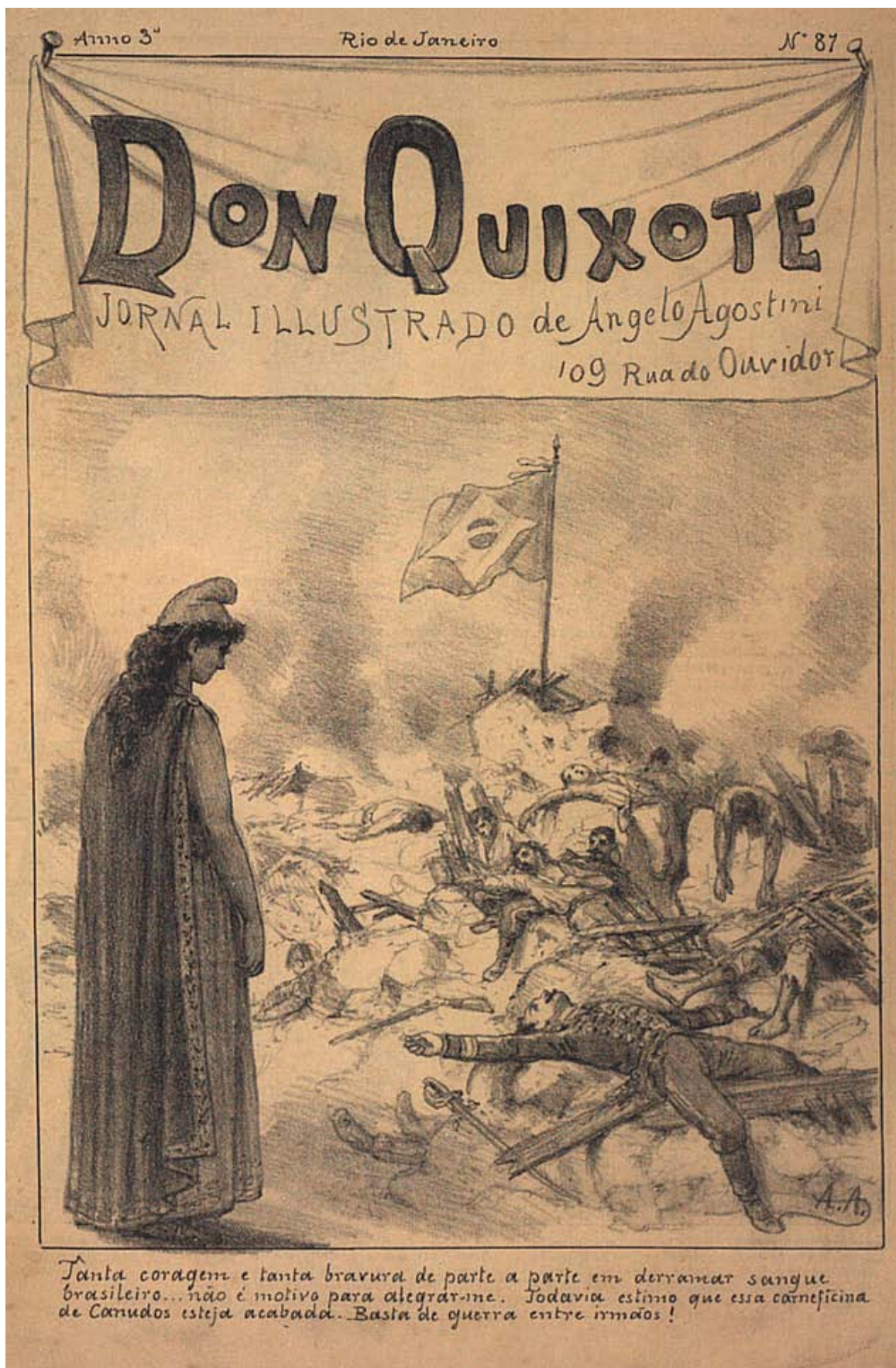


Imagem 30: *Don Quixote*, Rio de Janeiro, N.87, 1897, ano III, p.1

## Capítulo II

### Discursos em imagens: a arte gráfica de Angelo Agostini

#### 2.1 Caricatura e imprensa ilustrada: registros em imagens

(...) As inovações técnicas, chegadas ao Brasil em meados do século XIX, permitiram o advento da gravura, e conseqüentemente da caricatura, na imprensa brasileira, causando considerável impulso, assegurando novas condições à crítica e ampliando sua influência<sup>1</sup>.

Em publicação de 1999, Fonseca reafirma o que trabalhos anteriores, como o de Herman Lima sobre a caricatura no Brasil e o de Werneck Sodré sobre a imprensa no país, já haviam afirmado, a expansão da imprensa na segunda metade do século XIX e sua grande importância nos debates contemporâneos.

A imprensa ilustrada no Rio de Janeiro começou a tomar vulto em 1860, com a *Semana Ilustrada* de Henrique Fleiuss<sup>2</sup>, seguida por hebdomadários como *Vida Fluminense*, *Arlequim*, *O Mosquito*, entre outros. Mas já em 1844 circulara *Lanterna Mágica*, revista feita nos moldes franceses do álbum *Robert Macaire*, de Daumier (1808-1879), conforme destaca Ségolène Le Men em seu mais recente trabalho sobre o caricaturista<sup>3</sup>.

Há alguns fatores muito importantes para esse desenvolvimento, entre eles a presença no Brasil de vários artistas e gravadores com experiências na Europa, sobretudo na França, onde a caricatura vivia seu auge. Um segundo aspecto a ser considerado consiste na difusão da técnica litográfica, a qual proporcionou o barateamento dos custos e aumento da produção, fato também favorecido pela instalação de oficinas litográficas no Brasil.

Acontecimentos para inspirar os caricaturistas não faltavam em um país assolado por graves problemas sociais e de infraestrutura. Esses debates são facilmente

---

<sup>1</sup> FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999. p.208-209.

<sup>2</sup> Sobre a *Semana Ilustrada*, ver o estudo de SOUZA, Karen Fernanda Rodrigues de. *As cores do traço: paternalismo, raça e identidade nacional na Semana Ilustrada*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH, UNICAMP, Campinas, 2007.

<sup>3</sup> LE MEN, Ségolène. *Daumier et la caricature*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2008.

acompanhados nos jornais e nas revistas da época. Angelo Agostini, por exemplo, utilizaria uma representação para o Brasil na figura do índio. Através do padecimento do corpo desse personagem acompanhavam-se todas as mazelas vividas pelo país; ele era retratado sofrendo ataques de sanguessugas vorazes, que simbolizavam políticos, com as pesadas correntes da escravidão, ou ainda magro e debilitado pelas epidemias e pela falta de saneamento que assolavam o país.

A imprensa, naquele momento, gozava de uma relativa liberdade, vivendo uma grande ebulição na discussão de temas como abolicionismo, belas artes, República, entre outros. Estudos como os de Isabel Lustosa<sup>4</sup>, Ana Luisa Martins e Tânia Regina de Luca<sup>5</sup>, Richard Romancini e Claudia Lago<sup>6</sup> têm se dedicado ao entendimento da imprensa no Brasil.

Os grandes investimentos artísticos concentravam-se no Rio de Janeiro. Era ali que desembarcavam companhias teatrais, artistas, músicos, onde se buscavam oportunidades e alguma formação. Foi também na capital que se instalou a Academia Imperial de Belas Artes, em 1826. Instituição criada pelo Império com base no modelo europeu de Academias, atravessou o século XIX como a instituição oficial do Estado, encarregada de formar os artistas brasileiros. A história da instituição foi marcada por vários conflitos, desde sua constituição até a escolha de suas diretrizes<sup>7</sup>.

Com tantas opções, os caricaturistas puderam escolher entre os diversos temas e atuar em vários deles. Angelo Agostini não fez distinções: caricaturou e ilustrou os mais variados temas em todas as esferas sociais.

Depuis que la presse prit son essor courant XIXe siècle, leurs dessins, leurs oeuvres l'accompagnent, l'animent, l'illuminent. Grâce à ces journalistes du crayon, le public connaît la "gueule" des grands de ce monde, dirigeants ou vedettes, découvre la trogne de ses amis ou ennemis, se familiarise avec les révolutions technologiques, les bouleversements de mentalité, s'interroge aussi, se moque, se venge, bref... le public est en contact direct avec son époque...( )<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> LUSTOSA, Isabel. *Nascimento da Imprensa Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2003; \_\_\_\_\_. *Insultos impressos – a guerra dos jornalistas na Independência – 1821-1823*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2000.

<sup>5</sup> MARTINS, A. L.; LUCA, T. R. (Org.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

<sup>6</sup> ROMANCINI, R.; LAGO, C. *História do jornalismo no Brasil*. Florianópolis: Ed. Insular, 2007.

<sup>7</sup> Há vários estudos sobre a AIBA. Entre o material consultado para este trabalho está: PEREIRA, Sônia Gomes. *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002.

<sup>8</sup> SOLO. *Plus de 5000 dessinateurs de presse et 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*. Paris: Solo



O espaço que as imagens ocuparam nos periódicos foi se tornando cada vez maior. Diante desse fato, um estudo sobre a relevância dessas imagens se faz necessário. Entre elas, destacam-se as que foram produzidas pelo trabalho de Angelo Agostini.

Nos últimos anos, alguns trabalhos sobre esse personagem começaram a aparecer no universo acadêmico, conforme mencionado anteriormente, sendo que em todos sua produção gráfica foi notada<sup>9</sup>. Além disso, quase todo dicionário artístico ou estudo sobre a caricatura no Brasil lembram o nome de Agostini.

O traço de Agostini nem sempre fez a opção pela deformação e pela sátira, como se poderia considerar comum em produções caricaturais, segundo algumas definições clássicas<sup>10</sup>. Em muitos momentos, observam-se ilustrações de grande qualidade ou caricaturizações bastante sutis, sendo necessário estar muito atento ao contexto a que se referem os desenhos. Pode-se afirmar que Agostini mescla várias linguagens na sua produção gráfica, entre as quais é possível destacar os quadrinhos, a ilustração, a paródia, o desenho de humor, a denúncia, um registro de indignação, além de alguma pesquisa plástica.

Em 1882, a caricatura de Angelo Agostini foi analisada nas páginas da própria *Revista Illustrada*, não pelo editor da revista, mas pelo *Messenger du Brésil*, periódico editado em francês, mas publicado no Rio de Janeiro. O artigo foi traduzido e publicado na revista de Agostini.

A caricatura, como a entende e executa o Sr. Angelo Agostini, pertence ao domínio das artes; e com esse titulo merece a analyse e a critica.  
O lápis d'este desenhador não reproduz as physionomias á maneira das

---

Saint-Martin, 2004.

<sup>9</sup> Alguns estudos acadêmicos dos últimos cinco anos sobre Angelo Agostini: ALVES, *Relatos de um Caipira...*; AUGUSTO, *Um provinciano na corte...*; BALABAN, *Poeta do lápis...*; OLIVEIRA, *Angelo Agostini...*; SILVA, Flávio da. *O Cabrião no quotidiano da cidade de São Paulo – 1866/67*. Dissertação (Mestrado em História) – PUC, São Paulo, 2007; SILVA, Rosangela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH, UNICAMP, Campinas, 2005.

<sup>10</sup> Segundo Diderot e D'Alembert: CARICATURE, s. f. (*Peinture*.) Le mot est francisé, de l'Italien *caricatura*; & c'est ce qu'on appelle au trement *charge*. Il s'applique principalement aux figures grotesques & extrêmement disproportionnées soit dans le tout, soit dans les parties qu'un Peintre, un Sculpteur ou un Graveur fait exprès pour s'amuser, & pour faire rire. Calot a excellé dans ce genre. Mais il en est du burlesque en Peinture comme en Poésie; c'est une espece de libertinage d'imagination qu'il ne faut se permettre tout au plus que par délassement. Disponível em: <[http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject\\_?a.14:115./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/](http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.14:115./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/)>. Acesso em: 14 abr. 2009.

bolas de vidro prateado com que os burguezes ornem os seus jardins. Ao passo que as bolas produzem uma imagem grottesca e disforme, o lápis do caricaturista se contenta de vos reproduzir com sinceridade a physionomia, accrescentando-lhe esse traço picante e satírico que constitue só por si a sua individualidade artística.

Apanhar um personagem em voga, um importante do dia, agarrar a sua *binette*, indicar d'um traço o que se poderia chamar o interior intellectual do seu typo, achar o ponto ridículo, em uma palavra, pôr a idéa na caricatura, eis o lado saliente do desenhista da *Revista Illustrada*.

A caricatura tem isso de bom: é uma satyra que todo o mundo comprehende; é repentina, palpa-se, faz rir ás gargalhadas toda uma cidade, a allusão é comprehendida com avidez pelo passante. Os desenhos de Angelo tem isto de particular: fazem rir e reflectir ao mesmo tempo. Eu procuro em vão entre os desenhistas francezes um ao qual possa comparar o caricaturista da *Revista Illustrada*. O seu gênero de talento lembra-me melhor o de Hogarth. Como o pintor inglez, Angelo quis antes de tudo ser moralista. Persegue desapiedadamente os abusos e os tolos orgul[h]osos.

A prodigiosa semelhança de suas *cargas* dá um vigor extraordinário á idéia que elle quiz materialisar.

Há com effeito, muitos modos de comprehender o retrato, e com uma parecença igualmente satisfactoria, duas representações da mesma physionomia podem ser muito differentes.

A voga d'um pintor de retratos vem habitualmente não da sua habilidade, a lisongear os traços do semblante com o desprezo da similhaça, mas do dom que elle tem de escolher entre as diversas expressões, aquella que mostra o seu modelo sob a luz a mais vantajosa. Angelo Agostini tem precisamente a qualidade contraria.

Endiabradamente satyrico, elle apanha com um maravilhoso instincto os pequenos través de cada um. Certos homens políticos podem sempre olhando o seu retrato descobrir o que tem de ridículo<sup>11</sup>.

O texto parece relevante para começar a entender o trabalho caricatural de Agostini, pois levanta aspectos importantes da concepção de caricatura contemporânea ao artista, assim como das estratégias e possíveis filiações.

O autor confere ao caricaturista o *status* de artista, o que ofereceria distinção àquela produção. Nesse sentido, o trabalho de Agostini seria colocado em um patamar elevado, teria o mérito de um trabalho intellectual, estaria além de um trabalho puramente manual. A qualidade de ser artista refletiria assim no resultado, pois o caricaturista possuiria sensibilidade não apenas para “reproduzir fisionomias com sinceridade” mas também para identificar o satírico em cada corpo físico e ressaltar características que o expressassem, garantido assim singularidade ao seu trabalho.

Além disso, a produção caricatural despertaria a curiosidade nas pessoas, pois seria

---

<sup>11</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 302, ano VII, p. 6, 1882. Texto assinado por Fantasio.

fácil de ser compreendida. Aliada a essa vantagem, a caricatura de Agostini, além de fazer rir, também faria pensar, ou seja, o artista trazia em seu trabalho características educacionais, o dom de ensinar, de fazer as pessoas enxergarem, conhecerem, algo, certamente, mais importante, numa sociedade que buscava civilizar-se, como muitas vezes foi destacado pelo caricaturista, do que apenas fazer rir.

O artigo também comenta uma possível filiação do “talento” de Angelo Agostini, aproximando-o não dos franceses, referências importantes naquele momento, mas de um artista inglês, William Hogarth (1697-1764). Hogarth é conhecido por sua pintura e suas gravuras, como a série *Marriage à la mode*, de 1745, através da qual o artista fez ácidas críticas a alguns costumes disseminados na sociedade inglesa da época, como o casamento por dinheiro, à vida das classes abastadas, entre outras. Hogarth ficou conhecido dentro e fora da Inglaterra como um artista satírico de grande talento, muito perspicaz em desnudar as mazelas da sociedade na qual viveu. É justamente este aspecto satírico e moralizador da produção do artista inglês que foi destacado no texto como algo próximo do caricaturista ítalo-brasileiro. No entanto, enquanto Hogarth se notabilizou pelas sátiras a uma classe, um grupo, Agostini parece ter sido ainda mais direto em suas críticas, atacando, além das instituições, também personalidades do contexto político, social e artístico brasileiro.

O texto toca em pontos muito importantes dessa produção de Agostini, e parece ter muita propriedade, sobretudo na questão do aspecto moralizador e educacional dos desenhos do caricaturista. Estes eram publicados com fins muito específicos, seja de crítica seja de promoção, de acordo com objetivos ideológicos, políticos e culturais específicos, como observado no primeiro capítulo.

Compreender esses desenhos implica em pensar vários aspectos que os envolvem, como o contexto histórico em que foram produzidos, o humor, a técnica, a sátira, a associação entre imagem e texto, o público, além da crítica ali presente. Essas imagens apresentam uma riqueza de significados e reflexões que colocam o leitor em contato direto com uma época e suas representações. Bertrand Tillier expõe alguns dos motivos pelos quais essas imagens foram relegadas ao esquecimento por muito tempo, ao mesmo tempo em que destaca sua importância:

Conditionnée par l'actualité en permanent renouvellement, la caricature est considérée comme une image éphémère qui survit difficilement aux

faits qu'elle traite. Par leurs références et leurs allusions à forte contextualité, mais aussi par la périodicité de leur support, ces images sont promises à une obsolescence rapide, qui rend leur lecture plus difficile, altère leur compréhension et affaiblit leur efficacité. C'est notamment pour ces raisons que la caricature est peu l'objet de la curiosité des historiens d'art qui la perçoivent rarement comme un objet plastique et la réduisent à un sujet dont le sens serait vite voué à l'oubli. Ces considérations récusent toute autre temporalité que celle de l'instant, ignorent l'engagement par lequel les caricaturistes peuvent consigner leurs images dans l'histoire et parfois s'y inscrire eux-mêmes, et négligent tout autant la postérité de certains dessinateurs et de leurs charges<sup>12</sup>.

A caricatura, embora utilizada como forma de expressão, segundo alguns especialistas, desde o Egito Antigo, tornou-se objeto de estudos muito mais tarde. O século XVIII conhece nomes como o de William Hogarth, o qual, segundo Laura Nery, recusava o título de caricaturista. “Ao contrário, rejeitava a técnica italiana e procurou fundamentar a natureza da sua experiência artística recorrendo à caricatura como contraexemplo”<sup>13</sup>. Entraria para a história da caricatura pelo humor contido em suas pranchas.

Na *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert, a definição de caricatura também destaca a questão do humor através da deformação e do grotesco. No século XIX, entre os nomes que se ocuparam da caricatura está o de Charles Baudelaire (1821-1867), o qual atribuiria a esta a categoria de gênero artístico, de “belo moderno”. Baudelaire foi pioneiro em reconhecer na atividade caricatural um trabalho artístico; daí a relevância de se atentar para os escritos do crítico ao se estudar a caricatura.

Outro nome que se interessou em realizar um grande estudo dessa manifestação foi o francês Champfleury (1821-1889)<sup>14</sup>, o qual empreendeu um extenso estudo da caricatura desde a Antiguidade, passando pela Idade Média e chegando à Contemporânea. Champfleury destaca a importância da caricatura como testemunha do seu tempo; portanto, sua obra é um documento que mereceria a atenção dos historiadores. Com esse trabalho, o pesquisador se voltaria para uma produção considerada menor e a colocaria em evidência, revelando sua atualidade. Segundo suas próprias palavras:

---

<sup>12</sup> TILLIER, Bertrand. *À la Charge! La caricature en France de 1789 à 2000*. Paris: Les éditions de l'amateur, 2005. p. 83.

<sup>13</sup> NERY, Laura Moutinho. *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. Tese (Doutorado em História) – PUC, Rio de Janeiro, 2006. p. 59.

<sup>14</sup> Jules François Felix Fleury-Housson, conhecido pelo pseudônimo Champfleury, foi um personagem bastante versátil na sociedade francesa do século XIX. De origem humilde, desenvolveu várias atividades, como a de jornalista, escritor, dramaturgo e crítico de arte. Foi um dos grandes defensores do realismo.

La caricature tient un rang très-bas dans l'histoire, peu d'écrivains s'étant préoccupé de ses manifestations; mais aujourd'hui que l'érudit ne se contente plus des documents historiques officiels, et qu'il étudie par les monuments figurés tout ce que peut éclairer les événements et les hommes, la caricature sort de sa bassesse et reprend le rôle puissant qu'elle fut chargée de jouer de tout temps.  
La caricature est avec le journal le cri des citoyens<sup>15</sup>.

Uma das críticas que se fez ao estudo de Champfleury foi a de realizar uma busca, por assim dizer, indiscriminada pela expressão caricatural em todos os momentos da humanidade. Não se nega que tenham existido ações do homem no Egito antigo ou na Antiguidade cujo propósito fosse caricaturar, mas os estudos mais recentes preferem partir da chamada caricatura moderna, que traz consigo a esquematização e teria como marco os Carracci, importante família de artistas de Bolonha, por volta de 1600.

Outro nome que realizou estudos sobre a caricatura, contemporâneo de Champfleury, foi o antiquário e escritor inglês Thomas Wright (1810-1877). O trabalho de Wright teria sido publicado na Inglaterra antes daquele de Champfleury na França. Porém, a tradução do trabalho só apareceu na França na década de 1870. Thomas Wright se propôs a estudar "l'histoire de sa manifestation extérieure, les formes diverses qu'il a prises et son influence social"<sup>16</sup>.

Hoje, no cenário internacional, o estudo da caricatura e de alguns dos seus mais importantes nomes ganha cada vez mais espaço. Esses trabalhos são fundamentais para a valorização dessa produção, sobretudo porque lhe reservam um lugar relevante na história da arte, sem submetê-la a uma hierarquia que impõe uma separação entre o que tradicionalmente se convencionou classificar como "grande arte" (pintura, escultura e arquitetura) e o que foi visto, por muito tempo, como artes menores. A caricatura é considerada hoje, sim, uma expressão artística<sup>17</sup>.

Diante das discussões teóricas atuais, é importante escolher uma definição do que será considerado nesse trabalho como caricatura. Michel Melot, a partir de seus estudos, apresenta uma definição, a qual foi considerada pertinente para nortear o presente texto.

---

<sup>15</sup> Champfleury. *Histoire de la Caricature moderne*. Paris: E. Dentu, s.d. p. vii.

<sup>16</sup> WRIGHT, Thomas. *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature e dans l'art*. Paris: A. Delahays, 1875. p. 1.

<sup>17</sup> Entre os nomes relevantes para o estudo da caricatura no cenário internacional, destacam-se Ernest Gombricht, Ségolène Le Men, Michel Melot, Bertrand Tillier, Thierry Chabanne, entre outros.

Melot mostra que a caricatura pode ser entendida pelo oposto do que faz o artista quando se propõe a representar um objeto tal qual o real. O autor explica, a partir da tese de Pierre Kaulfman, que o nosso entendimento do real está pautado pela experiência empírica, ou seja, é a nossa visão das coisas que determina o real. Assim, o artista que faz sua representação a partir dessa concepção abre mão da possibilidade de experimentação e deixa o objeto se tornar “significado absoluto”, ou seja, é o objeto que determina a representação. O artista limitaria assim seu espaço de atuação.

O caricaturista, pelo contrário, impõe sua própria visão ao objeto, cria e amplia assim seu espaço de atuação e, por isso, pode deformá-lo: “(...) caricaturer, c’est donc maîtriser de façon magique un personnage pourvu d’une certaine autorité en maîtrisant son espace”<sup>18</sup>.

É através dessa liberdade em representar o objeto que o caricaturista poderia ousar, desafiar e provocar uma ordem instituída, seja essa ordem social, política ou artística. Oferta-se uma interpretação para o público, um convite a olhar uma personalidade, um objeto, uma obra de arte sob novos ângulos, por vezes inusitados.

## 2.2 Ideias desenhadas

Escrever um livro não é fácil.  
Pintar um livro, porém, é mais difícil.  
Desenhar com a palavra é dificultoso, mas é commun; escrever com o desenho é mais dificultoso ainda e menos trivial.  
Portanto, escrever um livro sem palavras, isto é desenhar um livro, é um trabalho de superior quilate.  
Principalmente quando o desenho, o traço, o risco é de tão fácil compreensão como a palavra.  
Alcançar este resultado é alcançar uma victoria.  
A idéa escripta dá que se admire um talento.  
A idéa desenhada dá dous talentos a admirar.  
No primeiro caso há o fundo; no segundo, além do fundo, há a fórma.  
E, pois, quem escreve um livro é um talento; quem pinta um livro é dous talentos<sup>19</sup>.

O aspecto mais destacado na obra de Angelo Agostini foram seus desenhos, publicados nas diversas revistas pelas quais passou, não apenas para quem lia, mas por

---

<sup>18</sup> MELOT, Michel. *L’oeil qui rit. Le pouvoir comiques des images*. Suisse: Office du Livre, 1975.

<sup>19</sup> UM ALBUM. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 3, 11 nov. 1876.

pesquisadores e interessados em sua produção gráfica, assim como pelo próprio caricaturista, conforme destacado por sua publicação ao evocar a importância das “ideias desenhadas” na citação acima. A força expressiva dessas imagens e o pioneirismo do caricaturista não deixam de trazer inquietações e algumas risadas a quem folheia seu trabalho. Através das nuances, dos volumes, da perspectiva e dos contrastes de claro e escuro, oferecidos por seu lápis, Agostini circulou pelo Brasil, na segunda metade do século XIX, promovendo debates, denunciando mazelas sociais, immortalizando rostos, satirizando, ironizando, mas, acima de tudo, apostando na força de suas imagens enquanto elemento civilizador.

Diante da relevância desse material, acreditado não apenas pelo caricaturista como também pela historiografia posterior, esse trabalho procurará olhar para essas imagens e discuti-las enquanto criação artística mas também como elemento utilizado com a intenção de estimular a educação, reflexão e visão crítica de uma sociedade.

A técnica empregada por Agostini na imprensa foi aquela do lápis gorduroso sobre a pedra litográfica, a qual ofereceu ao artista grande liberdade no manejo do lápis, possibilitando a criação de desenhos ricos em detalhes, bem como o emprego de meios-tons. Inicialmente seus desenhos aparecem de maneira menos elaborada; no entanto, seu traço ganharia cada vez mais segurança, produzindo composições cuidadosas com os detalhes e de caráter extremamente narrativo<sup>20</sup>. A experiência e o conhecimento do mundo jornalístico e artístico forneceram ao caricaturista instrumentos preciosos no aprimoramento do seu trabalho. Este, por sua vez, se tornaria cada vez mais sofisticado, alcançando, nos anos 1880, grande maturidade, a qual pode ser observada tanto no manejo técnico do *crayon* quanto na maneira de organização, exposição e utilização das imagens e dos discursos nas revistas. De acordo com Letícia Fonseca:

As imagens produzidas por Agostini eram sempre esfumadas, cheias de nuances e volumes, e articuladas em perspectiva, por isso o resultado final se aproximava mais dos meios-tons de uma fotografia do que de uma mera ilustração. O traço, quando existe, é bem discreto e auxilia na

---

<sup>20</sup> Gilberto Maringoni analisa o traço de Angelo Agostini, afirmando que o mesmo teria passado por um processo de amadurecimento formal, tendo alcançado seu auge justamente quando não mais possuía um periódico, nos anos posteriores ao *Don Quixote*, quando colaborou no *Malho* e *Tico-tico*. O presente trabalho não analisará a produção gráfica de Agostini posterior ao *Don Quixote*; no entanto, acreditamos que já nesse periódico Agostini apresenta um trabalho representativo de sua fase madura.



representação realista das cenas. Suas legendas eram manuscritas, para que os textos das imagens fossem impressos litograficamente<sup>21</sup>.

Angelo Agostini sabia que possuía em suas mãos um meio extremamente rico de comunicação e ainda pouco explorado no meio jornalístico brasileiro; por isso, em momento algum deixou de fazer uso dessa ferramenta de maneira astuta e criativa. Em 1878 anunciava na *Revista Illustrada* que: A “(...) prosperidade, como a de todo jornal caricato depende muito directamente da habilidade do lápis que o illustrar”<sup>22</sup>.

O traço de Angelo Agostini não é sintético. Nos primeiros anos, pode ser considerado mais simples, como será mostrado adiante, mas a composição reunirá vários elementos a fim de explicitar uma ideia – fato, aliás, que se intensificará. Ao invés de caminhar em sentido a uma síntese do traço, o caricaturista construirá composições mais elaboradas. De acordo com Saliba<sup>23</sup>, no século XIX, essa pouca preocupação com a síntese gráfica seria, em grande medida, devido à extensa e prolixa linguagem verbal. No caso de Agostini, por exemplo, a linguagem escrita estava em constante diálogo com seus desenhos.

Para que se possa brevemente acompanhar a evolução do traço do caricaturista, será preciso analisar algumas imagens dos primeiros tempos em São Paulo até sua fase madura na *Revista Illustrada* e no *Don Quixote*. De maneira geral, essas primeiras composições obedecem a quadros geométricos bastante precisos, com predominância de linhas horizontais, verticais e diagonais, as quais estruturam o desenho, por exemplo, através de mesas, fachadas de edifícios, portas, janelas, grades, etc.

No número 9 do *Diabo Coxo*, as duas páginas centrais (4 e 5), como em todas as outras revistas de Agostini, eram ilustradas. Nelas é possível observar a estrutura geométrica que as compõe. A primeira imagem à esquerda (ver imagem 1) chama a atenção porque é inspirada num tema que será retomado outras vezes pelo caricaturista, de maneira que se poderá acompanhar o desenvolvimento no seu tratamento. Na cena, são evidenciadas as péssimas condições do calçamento da cidade, de forma a mostrar que os cidadãos

---

<sup>21</sup> FONSECA, Letícia Pedruzzi. *Técnicas de impressão, da litografia ao clichê*. Texto apresentado no seminário “Angelo Agostini 100 anos depois”, realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, entre os dias 15 e 17 de setembro de 2010, ainda a ser publicado.

<sup>22</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 98, p. 2, 12 jan. 1878.

<sup>23</sup> SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros anos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ficavam expostos ao perigo de uma queda em público. No desenho, há uma grande faixa horizontal utilizada como um muro que separa o que é a rua do que é o céu. No canto direito, observa-se o telhado de uma casa de duas águas, numa composição simples, quase infantil. O elemento mais elaborado é um homem de fraque e cartola que acabou de enfiar o pé em um buraco e tem seu corpo em declínio, os braços e mãos abertos para amparar-se do tombo e a perna direita, que ficou fora do buraco, suspensa no ar. No plano do fundo, há duas pernas de ponta-cabeça dentro de outro buraco. Para dar a sensação de profundidade do buraco, o caricaturista escurece um ponto do desenho com seu lápis, passando-o várias vezes até obter um contraste de preto acentuado. O esquema é simples, mas se comunica de maneira bastante eficiente com o leitor, o qual, sem a ajuda de qualquer legenda, entende imediatamente a mensagem.

Outra característica desses primeiros desenhos é que não se observa uma preocupação com a anatomia dos corpos nas imagens. Tanto no *Diabo Coxo* como no *Cabrião*, pernas, braços, pés e mãos são bastante simplificados. Os dedos das mãos, por exemplo, às vezes, são apenas rabiscados em esboços que obedecem apenas à quantidade presente em cada membro, sem qualquer atenção, inclusive, para as possibilidades reais de movimentos que estes poderiam executar, como é possível observar na imagem do número 24 do *Cabrião* a qual mostra a confusão causada pela matrícula dos estudantes (ver imagem 2). A estrutura geométrica se repete na estruturação da sala, onde se observam três mesas, um parapeito e várias pessoas. A figura sentada na mesa, de frente para o leitor, é um bom exemplo de ausência total de cuidado com detalhes da anatomia: seus dedos são rabiscos que se dobram em várias direções e a perna direita, sob a mesa, tem um tamanho incompatível com o corpo da figura, sendo que a perspectiva da mesa contribui para isso. As figuras atrás do parapeito são um amontoado de braços, pernas e cartolas, entre os quais não é possível identificar qualquer fisionomia. No entanto, a ideia de tumulto e desespero dos funcionários é evidente.

A sequência narrativa “Costumes paulistas”, presente no *Cabrião*, anteciparia o modelo narrativo que se veria alguns anos depois, nas aventuras de *Zé Caipora*<sup>24</sup>. É um

---

<sup>24</sup> O Zé Caipora é um personagem criado por Angelo Agostini em 1883. Nhô Quim é outro personagem, nos mesmos moldes do Zé Caipora, mas criado em 1869. Ambos são homens simples do interior, com hábitos considerados engraçados na corte, e que se envolvem em confusões cômicas ou românticas, as quais são narradas em pequenos quadros. Tal característica as levou a serem consideradas as primeiras histórias em

exemplo bastante ilustrativo do traço simples de Agostini desses primeiros anos, todavia, já com um humor bastante refinado e um olhar atento para realizar uma perspicaz crítica de costumes (ver imagem 3). As cenas retratam a intimidade do lar de uma família branca e urbana daquele período: o pai se informa lendo o jornal, a mãe cuida de costuras ou bordados, a filha mais velha se ocupa de uma boneca para a irmã menor e de suas aulas de piano, o filho homem brinca com o animal de estimação, os negros permanecem na cozinha, enquanto o jovem que se interessa pela moça da casa, envia-lhe um bilhete através do pequeno escravo da casa. Em todos os quadros há elementos da arquitetura ou do mobiliário que estruturam a composição. Os personagens são caracterizados de acordo com suas funções e não há nada que os distinga particularmente diante de outras famílias; a ideia é que qualquer família se veja ali. Os traços são simples e objetivos. O personagem do pai é gordo e tem barriga, ao passo que o jovem pretendente é magro, alto, com uma silhueta alongada e elegante. Os elementos mais curiosos estão presentes na segunda sequência de imagens, na página 5, na qual a família precisa de um longo tempo para estar apresentável, ao mesmo tempo em que o convidado é observado por alguém atrás da porta. Em outra cena, onde se conversa sobre a visita, cada um dos personagens assume características de um objeto distinto, uma tesoura, um violoncelo e uma navalha, numa provável referência às suas expectativas ou impressões particulares.

A cena do jantar parece ter quebrado a sequência narrativa ou iniciado outra, pois surge depois que o personagem já teria ido embora. Desperta a atenção do leitor a observação do convidado entregando disfarçadamente seus petiscos ao cachorro e, logo depois, um desfecho nada agradável, em que o personagem aparece vomitando um enorme jato escuro no meio da rua, logo na saída da casa visitada. Não há, na composição, nenhum elemento técnico aprimorado e os desenhos são quase esquemáticos; no entanto, a sequência narrativa, a comicidade das cenas e o discurso moral prendem a atenção do leitor, convidando-o a rir, mas, ao mesmo tempo, a refletir sobre hábitos e atitudes consideradas negativas, as quais poderiam ser corrigidas. A imagem tem um caráter tanto satírico como

---

quadrinhos do Brasil e seus personagens alcançaram grande sucesso. O Zé Caipora é um personagem mais elaborado, sobretudo, pela complexidade que vão adquirindo suas histórias, bem como pela duração da publicação, a qual, com algumas interrupções, adentra o século XX, estendendo-se até 1906, n' *O Malho*.

Há um livro com a edição fac-similar desses quadrinhos, bem como uma introdução organizada por Athos Eichler Cardoso: *As Aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883/Angelo Agostini*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

educativo, ao mostrar o que estaria errado, tudo isso sem a necessidade de grandes recursos técnicos.

Nesses dois primeiros periódicos, as caricaturas atuavam de forma crítica, mas tratava-se de uma crítica geral aos costumes, às instituições. A partir da década de 1870, as imagens feitas por Agostini passaram a ser mais direcionadas e a se preocupar, por exemplo, em identificar fisionomias. Embora os retratos figurassem nesses primeiros periódicos, eles apareceram em pequeno número. Na *Revista Illustrada*, sobretudo, talvez porque Agostini já tivesse um nome que circulava com certo respeito pela corte, tivesse acumulado alguma bagagem na imprensa, convivido e conhecido a técnica de outros caricaturistas, sua crítica seria mais direta e isso se refletia na construção e elaboração dos desenhos. Ao mesmo tempo em que o artista brincava, usava sua criatividade, seus desenhos iam adquirindo certo peso, por apresentarem composições mais complexas. Sobressaía seu domínio de nuances, volumes, perspectiva e do contraste entre claro e escuro, bem como havia uma crítica que exigia do leitor um maior domínio da situação política e social para que pudesse participar mais ativamente da fruição da imagem. O caricaturista ousava mais e experimentava, mostrava-se na execução do seu trabalho, conferindo *status* ao seu ofício.

Na capa do número 212 da *Revista Illustrada* (ver imagem 4), o caricaturista apareceria debruçado sobre a pedra litográfica e rodeado pelos seus pequenos repórteres, os quais o auxiliavam no trabalho. Há grande movimentação: alguns repórteres trazem os lápis, outro lhe mostra uma fotografia, sentado no chão, outro aponta os lápis, enquanto, à sua direita, outro pequeno lê as notícias. A variedade de posições em que os personagens se apresentam exige grande habilidade do desenhista, conferindo à imagem complexidade de execução. Ao lado da mesa onde trabalha, há ainda uma grande pasta com outros desenhos já realizados, dos quais só se vê uma pequena parte, um provável material de consulta ou as provas da edição daquela semana. A cena informa ao leitor o quão multifacetada, séria, difícil e complexa seria a atividade do caricaturista, o qual precisaria dominar a técnica do desenho, da impressão litográfica e tipográfica, estar informado, ter modelos, se concentrar, para só então estampar nas páginas do periódico as imagens que divertiriam, informariam e educariam o leitor. Com essa imagem, o caricaturista oferecia ao leitor informações sobre sua técnica de trabalho, por exemplo, acerca do tamanho da pedra litográfica utilizada, bem

maior do que a revista folheada pelo público. É preciso lembrar que o artista tinha que fazer o desenho invertido; além disso, a publicação era in-quarto, ou seja, as quatro páginas de desenho eram todas feitas, de uma única vez, na mesma pedra litográfica. A revista só adquiria o formato que se conhece, com capa ilustrada, páginas dois e três com texto, páginas quatro e cinco, centrais, ilustradas, páginas seis e sete com textos e última página ilustrada, com a finalização da impressão tipográfica, já que a impressão de ilustrações e textos era feita separadamente, em dois momentos; só depois de ter ambos os lados impressos é que a folha seria dobrada, adquirindo o formato in-quarto. É justamente por ser utilizada essa técnica que as páginas centrais da revista podiam apresentar composições únicas, em maior formato, ou sequências narrativas, como nos quadrinhos do Zé Caipora.

O tema da cidade e de suas condições foi abundante nessas publicações de Agostini, que focalizaram tanto a sujeira e os buracos como a falta de estrutura para enfrentar fenômenos naturais, como chuvas. Assim como na imagem do *Diabo Coxo* comentada anteriormente (ver imagem 1), na *Revista Ilustrada*, em diversos momentos como no número 340, o foco era o habitante do local, o qual seria afetado diretamente pelas condições da cidade. Porém, a composição agora envolveria mais personagens, além de mostrar mais elementos do espaço urbano. A cena (ver imagem 5) ilustra os efeitos de uma chuva na cidade do Rio de Janeiro. O caricaturista chama a atenção para as dificuldades que uma chuva abundante causaria às pessoas que transitavam pelas ruas da cidade. Na composição, podem-se observar algumas carruagens quase submersas, com pessoas sendo carregadas na sua parte superior, segurando guarda-chuvas, outras sobre burros com a água cobrindo suas pernas, outras ainda sendo carregadas nas costas de outras pessoas ou ainda abrigadas em qualquer lugar alto. Há uma gaiola boiando sobre a água no meio da rua e cabeças de animais que nadam buscando sobreviver, além de uma cartola que flutua. Ao fundo, da janela do alto de um sobrado, alguém recupera ou joga uma cesta para outro que está quase submerso na água. A chuva é constante; os traços diagonais<sup>25</sup> na composição bem como a quantidade de guarda-chuvas sugerem a intensidade desta. No primeiro plano, à esquerda, há uma janela com pessoas de cócoras no parapeito, segurando um guarda

---

<sup>25</sup> No trabalho de Letícia Fonseca, anteriormente citado, a autora chama a atenção para a técnica empregada pelo caricaturista para dar o efeito de chuva ou de raio. Era feita uma raspagem da pedra litográfica em pontos com tinta, imitando assim a xilogravura e levando à obtenção do resultado que pode ser observado na imagem em anexo.

chuva, e a água está a poucos centímetros de invadi-la. Só as partes superiores das construções, todas de dois pisos, parecem estar seguras da enchente. Uma novidade que o caricaturista oferece ao leitor é o lado interno das casas afetadas, mostrado na parte superior da composição. Ali aparecem pessoas de pijama sendo surpreendidas pela água que invade seus dormitórios; alguns foram acordados pela água quando esta chegava a sua cama, outros se arranjaram subindo em móveis mais altos. As janelas parecem mais a porta da rua. Na última cena da direita, os personagens observam seus pertences flutuando e, ao fundo, é possível ver um homem que passa pela rua segurando seu guarda-chuva, com a água na altura do peito. Embora o desenho ainda ofereça uma composição pautada em elementos geométricos, a riqueza de detalhes e a complexidade da cena são bem maiores do que aquelas vistas no *Diabo Coxo*.

Os desenhos também apresentavam, em alguns momentos, uma retórica bastante intrigante, por exemplo, ao mostrar um homem grávido para falar de algo que estaria ainda por acontecer (ver imagem 6), ou ainda ao atribuir formas de animais aos políticos para falar deles, como sanguessugas sentadas nas cadeiras do parlamento, papagaios, burros, etc.(ver imagem 7 e 8).

Agostini realizou composições que demonstraram relevante domínio do *sfumato*. Na imagem publicada no número 251 da *Revista Illustrada* (ver imagem 9) observa-se um índio deitado sobre as raízes de uma grande árvore da qual saem vários cipós. O corpo do índio está de tal forma entrelaçado pelos cipós e pelas raízes da árvore que não é possível perceber, em alguns pontos da composição, os limites entre o corpo e a flora que o cerca. A parte esquerda do seu rosto vai paulatinamente sendo escurecida pela sombra do tronco da árvore. No belo corpo adormecido do índio, é possível reconhecer uma musculatura forte, desenvolvida, bem como o contorno perfeito dos seus membros inferiores. O desenhista demonstra cuidadoso estudo anatômico, bem como domínio da composição. Há um efeito sombrio no primeiro plano, reforçado pelas teias de aranha, o qual contrasta com uma paisagem de montanhas no fundo. Embora haja elementos realistas na composição, como o corpo do índio e a natureza que o envolve, muito dificilmente uma vegetação tão densa e presente, como aquela vista em primeiro plano, estaria próxima de uma paisagem montanhosa e sem nenhuma vegetação imponente, como a que se apresenta no plano de fundo. Além disso, a aranha e três insetos presos na teia, todos com rostos humanos, é que



vão dar o tom crítico e caricatural da cena. No corpo dos insetos, há palavras que indicam precisamente o que representam (lavoura, parlamento) e a aranha foi identificada como a política. O índio fazia referência ao Brasil e constituía figura, aliás, quase sempre utilizada para caracterizar o país. O caricaturista utilizaria sua habilidade de desenhista, abrindo mão da veracidade artística na composição, para reforçar seu discurso crítico, necessário para alcançar o objetivo da revista.

Uma das características das ilustrações de Agostini na imprensa seria a demonstração de sua habilidade artística enquanto desenhista, completada por elementos fantásticos, como insetos meio humanos, ou humanos meio animais, ou ainda pela desconfiguração ou deformação de algum membro da figura. Mas sua habilidade de representação realista, no sentido de tecer uma relação direta com o real, é sempre ressaltada, por exemplo, através dos rostos, feitos como se fossem retratos.

Uma grande tela (ver imagem 10) ocuparia as duas páginas centrais do número 285 da *Revista Illustrada*. O personagem principal da cena seria uma enorme cebola ainda com o caule preso. Porém, a cabeça da cebola era o rosto de uma importante pessoa do Império naquele momento, o presidente do 25º Gabinete do Império Martinho Álvares da Silva Campos<sup>26</sup>. Na base da composição, há dois dos pequenos repórteres da revista: um deles segura pincel e palheta, ou seja, é o responsável por pintar diversas passagens recentes da atuação do político, e o outro segura a cebola sobre a tão cobiçada cadeira do poder. Nas imagens ao redor da cebola observa-se a pasta de ministro e o chapéu, o ministro abraçando, de joelhos, uma cadeira, chutando a câmara provincial, representada como uma gaiola, e, em outro momento, empunhando uma bandeira liberal, enfim, em várias ações cujo objetivo seria garantir o poder.

Por que associá-lo a uma cebola? Além de ser um vegetal que, quando cortado, causa desconforto aos olhos, muitos não apreciam seu sabor picante, considerando-o um alimento indigesto. Talvez o caricaturista quisesse justamente apontar para o fato de o ministro estar causando incômodo. Outra questão que deve ser considerada diz respeito ao período no qual o desenho teria sido feito, no mês de fevereiro, depois do carnaval, época em que tem início a quaresma para os católicos, marcada pelos jejuns e pelo recolhimento.

---

<sup>26</sup> Martinho Campos (1816-1887) esteve à frente de um gabinete liberal bastante curto: teve início em 21 de janeiro de 1882 e foi dissolvido em três de julho do mesmo ano.

Embora essas referências possam se perder com o passar do tempo, fazem parte de uma estratégia do caricaturista, que é buscar o diálogo direto com a sociedade através de ocorrências comuns àquele público, de maneira a evocar o riso. E é exatamente por isso que não rimos das mesmas coisas em momentos históricos distintos. No entanto, o fato de não compartilharmos o momento histórico e, conseqüentemente, a piada não invalida o interesse e a riqueza desse tipo de trabalho, o qual oferece uma leitura muito mais profunda do contexto político-social. A comicidade seria apenas uma primeira camada interpretativa, seguida por sugestões e tensões mais complexas, das quais, mesmo décadas depois, o pesquisador pode encontrar indícios para construir suas interpretações.

Ao olhar para essa imagem, é preciso lembrar que, naquele momento, a Igreja estava bastante presente na vida das pessoas, as quais deveriam seguir a orientação de jejuns de carne vermelha e consumo de peixe. Foram recorrentes as reclamações na revista acerca dessa dieta, considerada sem graça devido ao consumo constante de bacalhau, prato, geralmente, acompanhado de cebolas e batatas. Há inclusive outra caricatura na qual o rosto de Martinho Campos aparece em um prato com bacalhau (ver imagem 11), servido em uma mesa rodeada de políticos. Certamente o caricaturista fez uma brincadeira aliando a obrigatoriedade de degustar tal prato com a necessidade de conviver sob o governo do ministro em questão. Este, por sua vez, foi bastante criticado na revista, tendo também sido representado sob outras formas, como um balão e uma bigorna, sempre com um destaque especial para o rosto, cuja representação gráfica poderia ser comparada, pela semelhança, ao retrato do mesmo (ver imagem 12). A preservação da fisionomia era algo caro ao caricaturista, além de fazer parte de sua estratégia crítica direta, bastante objetiva.

Agostini também realizou algumas experimentações gráficas e, não fosse a presença da assinatura, em alguns momentos poderia se pensar que tivessem sido obra de outro caricaturista, tamanha a diferença do estilo habitual, o qual, conforme destacado acima, era marcado pelo contraste entre claro e escuro, pelos meios-tons, às vezes pelo *sfumato*, bem como pela preocupação fisionômica e sequência narrativa.

O caricaturista propõe um resumo da semana, mas, ao invés de usar quadros sequenciais, apresenta as imagens em círculo, oferecendo a ideia de um turbilhão; desse modo, através da própria forma sugere quão agitados teriam sido aqueles dias (ver imagem 13). Na composição não aparece o *sfumato*, nem há jogos de claro e escuro; o traço é

sóbrio, objetivo, e quase todas as figuras estão em movimento. Diferente da maioria das ilustrações, em que o leitor parece estar colocado diante de reproduções fotográficas, essa imagem apresenta características de uma gravura, pois não há elementos geométricos estruturantes nem um acabamento no desenho, apenas traços esparsos que conferem agilidade à composição. As figuras no centro, que, com um pedaço de madeira nas mãos, espremem as duas alegorias, apresentam uma inclinação do corpo incompatível com a lei da gravidade, tudo para dar a ideia do quanto se esforçam na tentativa de tirar mais e mais impostos do país. A figura do conferencista, que lança raios e atinge certeira mente seu alvo, parece evocar uma força da natureza. Os elementos do desenho de uma cena ajudam a compor a próxima, fornecem a base, mesmo sem qualquer relação direta entre elas, de maneira que o caricaturista passa da ópera para a corrida de cavalos, sem deixar de lado o político equilibrista que tem sua corda sacudida. Faz vendedores de jornal correrem da polícia, indica fusões de jornais, mostra a recusa de um prêmio por um homem que teria salvado pessoas de um naufrágio e ainda uma regata no mar carioca, com direito a vista da paisagem com visão do Pão de Açúcar. Esse tipo de composição não foi comum no trabalho de Agostini, o qual, como dito anteriormente, optou mais pelas cenas sequenciais. No entanto, poderia ser um exemplo da versatilidade que seu traço poderia alcançar, ou uma demonstração de capacidade criativa, assim como a indicação de que sua escolha técnica teria sido pautada em experimentações. Essa versatilidade dá mostras da presença do artista que busca a melhor maneira de se comunicar, utilizando um meio gráfico, mas que também poderia ser plástico, através de um óleo.

A criatividade de Agostini nas caricaturas também se mostrou através de citações de artistas, como se pode observar na imagem cujo objetivo era retratar a celebração ao terceiro centenário da morte de Camões realizada no Rio de Janeiro (ver imagem 14). Sobre o mar iluminado, com barcos enfeitados com luzes e toda a orla tomada de pessoas, surgiria no céu o gigante Adamastor, iluminado pela alegoria do tempo. O personagem do poema épico *Os Lusíadas* formou-se a partir dos rostos de pessoas envolvidas nas comemorações, bem como de uma edição do poema e das coroas de louros e faixas comemorativas. Os olhos, a testa e a boca foram representados por rostos, a orelha por um medalhão de Camões, o nariz por uma edição do poema, os cabelos pelas folhas de louro de uma coroa, a barba e o bigode do gigante formaram-se pelas fitas que prendiam coroas de homenagem e

faixas. Este tipo de representação que reúne diferentes objetos para formar rostos foi bastante utilizado pelo milanês Arcimboldo<sup>27</sup>, ainda no século XVI. O artista formava rostos organizando em uma disposição complexa frutas, verduras, legumes, animais, plantas, flores e os mais variados objetos, criando seres estranhos, sob uma metamorfose humana reconhecível. Sylvia Ferino-Pagden, no texto do catálogo de 2007 sobre o artista, fala da surpresa e do desconcerto que causaria ao observador o primeiro olhar para uma obra de Arcimboldo. Um percurso que traria desconforto aos olhos causaria estranhamento até que se compreendesse cada elemento ali reunido e se descobrisse o artifício do artista. Diante da obra, pode-se rir ou sentir repulsa, mas certamente o olhar de quem observa será despertado. A retórica desse artista, fruto de uma observação atenta e de muita sagacidade, flerta com a caricatura. Nesse sentido, nada mais natural do que um caricaturista evocar suas composições. Enquanto artista, era importante para Agostini conhecer a história da arte, da mesma forma que, enquanto caricaturista, saberia reconhecer a retórica e criatividade ímpares de um trabalho como o de Arcimboldo, extremamente ricas para a produção caricatural. Em uma imagem que poderia não passar da ilustração de um evento social no Rio de Janeiro, Agostini ofereceu um elemento novo ao leitor, através de um personagem da trama criada pelo homenageado, conferindo destaque a algumas personalidades ao mesmo tempo em que divertia o leitor.

Agostini dificilmente citou nomes ou fez referências a figuras com as quais dialogasse, muito menos falou de sua formação artística, de modo que parecia querer mostrar-se autodidata. Assim o pesquisador precisa estar atento a pequenas pistas e, por vezes, arriscar-se através do que o olhar pode sugerir.

Uma pequena imagem que aparece em meio a uma série sobre diversos eventos da semana destaca-se inicialmente pelo forte contraste de claro-escuro (ver imagem 15 e 15a). Ali um índio com uma tocha de fogo na mão parece não obter muito êxito em iluminar, pois se encontra no escuro. Em meio à sombra, percebe-se uma espécie de morcego com rosto humano, asas abertas em pleno vôo, com um objeto na mão utilizado para abafar lamparinas de forma a extinguir o fogo, direcionando-se justamente para a tocha na mão do índio. Como olhar para essa imagem e imediatamente não se lembrar de Goya? O estilo

---

<sup>27</sup> Sobre Giuseppe Arcimboldo (1526-1593), ver catálogo elaborado pelo Kunsthistorisches Museum de Viena em 2007, com uma tradução em francês do mesmo ano, para a exposição “Arcimboldo 1526-1593”, apresentada pelo Senado Francês no Musée du Luxembourg entre setembro de 2007 e janeiro de 2008.

está presente em diversas séries de gravuras do artista, mas principalmente n’*O sono da razão produz monstros* (ver imagem 16). Na gravura de Goya, a luz incide sobre o homem que dorme debruçado na escrivaninha entre papéis e lápis; no desenho de Agostini, a luz está na tocha. No entanto, a escuridão, a parte mais escura da composição, onde estão os morcegos, aparece em ambas, com a diferença de que, na figura de Agostini, há apenas um único morcego grande. O índio não dorme, está velando, mas encontra dificuldade para manter a tocha acesa, já que o morcego faz de tudo para apagá-la, enquanto em Goya o homem acaba adormecendo. Agostini certamente estava fazendo uma citação direta a Goya, artista que viveu um grande conflito entre a crença na razão e uma convivência próxima do obscurantismo religioso espanhol. Assim, expressou esse conflito em séries como os *Caprichos* e depois as *Pinturas negras*. Em artigo de 1987, Jorge Coli expõe o posicionamento de Goya perante a “luz” da razão:

Divina razón, pode-se ler embaixo de um de seus desenhos. Esteve muito próximo dos iluministas e liberais espanhóis. Essa característica é claramente evidenciada pelo texto que anuncia a série gravada dos *Caprichos* (redigidos ou não por ele, pouco importa): “Persuadido o autor de que a censura dos erros e vícios humanos (ainda que pareçam próprios da eloquência e da poesia) pode ser também objeto da pintura, escolheu como temas de sua obra, entre a multiplicidade de extravagâncias e desacertos comuns à toda sociedade civil e entre as preocupações e embustes vulgares autorizados pelo costume, ignorância ou interesse, aqueles que acreditava mais aptos a fornecer matérias para o ridículo e exercitar ao mesmo tempo a fantasia do artífice”<sup>28</sup>.

Tanto as aproximações com o ideário liberal quanto a “luta” contra a “ignorância” e os interesses pessoais, bem como a aproximação do Estado com a Igreja, estiveram presentes no discurso de Angelo Agostini. As metáforas de luz, da necessidade de iluminar e ilustrar a população, são facilmente encontradas em suas revistas, fato que o aproximaria de Goya.

Embora não tenham obtido sucesso internacional imediato, conforme destacou Coli, as gravuras de Goya circularam na Europa, sendo que, a partir da segunda metade do século XIX, o artista começaria a ganhar notoriedade, período justamente no qual Agostini

---

<sup>28</sup> COLI, Jorge. Da luz e da sombra. *Folha de São Paulo*, 02 out. 1987. Folhetim, p. 3-7. Há ainda m outro artigo do autor cujo título é o mesmo da gravura de Goya, publicado no livro *A crise da razão*, no qual é mais uma vez discutida a aproximação de Goya com os iluministas franceses, bem como seu conflito vivenciado pela invasão francesa de José Bonaparte e pelo massacre do povo espanhol.

começaria a produzir, de forma que é possível que o caricaturista conhecesse a obra desse artista. De qualquer maneira, suas caricaturas tiveram objetivos muito próximos daqueles presentes nas gravuras de Goya, com a diferença de que Agostini, além da crítica e observação dos maus hábitos, pincelou com certo humor suas criações, fato em parte explicado pelo meio de veiculação das mesmas, a imprensa, mas com a constante preocupação de estar sempre pautado pela importância do conhecimento e da luz na busca da civilização dos homens.

### **2.3 Entre Daumier, Grandville, Gustave Doré, Gavarni e André Gill**

Conforme dito anteriormente, não são claras as referências de Angelo Agostini; no entanto, é através de seu próprio trabalho que surgem algumas pistas, as quais podem contribuir para a compreensão de sua produção. Seja através da análise de seu estilo, da composição dos personagens, da escolha dos temas, seja por alguns nomes citados nos periódicos do jornalista, percebe-se que alguns dos grandes nomes da caricatura francesa do século XIX eram não apenas conhecidos por Agostini como também estavam em diálogo com seu trabalho.

Embora Honoré Daumier tenha sido citado apenas uma única vez por Angelo Agostini, seu trabalho certamente despertava a atenção do caricaturista ítalo-brasileiro, pela força expressiva das imagens, pela variedade de temáticas abordadas por Daumier ou ainda pela ousadia e fúria crítica deste último.

A aproximação de Agostini com Daumier se daria muito mais no âmbito das escolhas temáticas do que em termos do estilo, pois suas imagens jamais se confundiriam. Daumier se concentra mais em tipos do que em rostos identificáveis, suas figuras exploram formas que trazem a comicidade na sua própria composição. A acidez de suas caricaturas se expressa no próprio traço, que origina imagens singulares, revelando um estilo particular e inconfundível. Para *Le Men*, a caricatura de Daumier funda-se sobre os valores da contemporaneidade, para os quais o riso seria a resposta oferecida às inquietudes da vida moderna. Uma imagem como *Gargantua* (ver imagem 17), explica a autora:

(...) ne critique pas seulement la personne et le corps du roi ventru, mais dénonce aussi l'exploitation de l'homme par l'homme dont il est l'agent, à travers son corps obèse que la métaphore physiologique et politique de



l'appareil digestif permet de présenter comme un organisme qui transforme le travail du peuple en richesses et récompenses pour le privilégiés<sup>29</sup>.

Quando se observam os desenhos de Agostini sobre o calor no Rio de Janeiro e os banhos que as pessoas tomavam para se refrescar, não há como não se lembrar das diversas séries criadas pelo caricaturista francês, como *Aux Bains de Mer*, *Croquis D'Été*, *Croquis Aquatiques*, *Au Bain*<sup>30</sup>, entre outros. Daumier mostrava seus personagens em trajes de banho, no mar ou em piscinas, em situações constrangedoras ou ainda em busca de alívio para o calor entre muitos outros que tentavam o mesmo. Agostini também mostrou personagens nos banhos de mar e propôs discussões tanto sobre seus trajes quanto sobre o que provocava na população a convivência com um sol abrasador.

Em 1877, Agostini ilustra uma capa da *Revista Illustrada* com várias pessoas, as quais, sufocadas pelo calor, se jogam no mar (ver imagem 18). As pessoas estão vestidas de forma pouco apropriada para o banho de mar, além de segurarem guarda-chuvas para se proteger do sol. Daumier, em um dos seus *Croquis d'été* (1853-1858), também mostrou o que as pessoas eram capazes de fazer para se refrescar do calor (ver imagem 19). Através de um traço muito rápido e esquemático, apresenta uma piscina lotada de pessoas, algumas em pleno salto, outras se espremendo para não serem acertadas por um desses mergulhadores. A imagem mostra algumas expressões cômicas acerca do desconforto daquelas pessoas. Na imagem de Agostini, não se destacam fisionomias, mas apenas os saltos e mergulhos em busca de frescor. O caricaturista desenha um sol de traços infantis, no canto esquerdo superior da composição, o qual parece se divertir com o que observa.

O tema da política foi caro tanto para Daumier como para Angelo Agostini. O primeiro realizou séries curiosas, como *Scènes parlementaires* (1843), em que mostrava conchavos e sessões no parlamento, nas quais os políticos decidiam o futuro do país, ou ainda a célebre imagem *Le ventre législatif* de 1834, uma obra prima de Daumier acerca da atuação parlamentar (ver imagem 20). Em *Physionomies de l'Assemblée* (1849-1851), Daumier mostra políticos dormindo, bocejando, disputando falas na tribuna, criando assim tipos bastante curiosos. Agostini também dedicou várias páginas do seu trabalho para mostrar os políticos no parlamento, ora unidos, ora em disputa, como papagaios,

---

<sup>29</sup> LE MEN, *Daumier...*, p. 33 e 35.

<sup>30</sup> Todas essas séries litográficas podem ser vistas no site: <http://www.daumier-register.org>

sanguessugas; essas cenas foram fartas no seu trabalho. Uma particularmente intrigante e que se aproxima da forma como Daumier representou os políticos, sobretudo nas duas séries acima citadas, é a que ilustra a posse do ministério de Martinho Álvares da Silva Campos, citado anteriormente (ver imagem 21). A cena ocorre em uma sala cheia de parlamentares para a posse do novo gabinete do Segundo Reinado. No primeiro plano, há uma figura de costas escrevendo em um papel, provavelmente o responsável pela cerimônia de posse do gabinete. Logo na sequência, observam-se os ministros empossados, com destaque para o presidente, que se encontra de pé, com uma postura de comando, bastante autoconfiante. Os rostos das figuras são, propositalmente, identificados com bastante clareza. Quando se observa o lado direito da composição, o que se vê são várias figuras repetidas do presidente em poses diferentes. O caricaturista evoca a fisionomia deste para chamar a atenção do público em torno de uma manobra parlamentar feita para que aquele governo não encontrasse nenhuma oposição entre os conservadores, mesmo sendo aquele ministério composto por membros do partido liberal. O recurso da repetição do mesmo rosto na assembleia reforça a ideia de indistinção política, em uma crítica severa ao político liberal, acusado pela revista de fazer inúmeras concessões aos conservadores para se manter no poder, entre elas a de manutenção do regime de trabalho escravo.

Em uma comparação com a obra de Daumier, de maneira geral, Agostini pode parecer ser mais feroz com as palavras do que com o desenho. Talvez as nuances e os meios-tons confirmem-lhe certa delicadeza que amenizaria o impacto sob o olhar do leitor, podendo trazer a ilusão de suavidade. No entanto, de maneira menos direta do que Daumier, com um desenho menos impactante, Angelo Agostini também tem suas estratégias, critica as instituições através dos indivíduos, identificados enquanto parte de um todo. No diálogo com seus contemporâneos, trata das questões políticas, morais, sociais e culturais oferecendo nomes e rostos, sobretudo no âmbito parlamentar. Podia se transformar em um militante quando cuidava do abolicionismo, um cidadão quando apresentava as condições da cidade, podia ser divertido e lúdico ao falar do cotidiano, do carnaval, mas também ácido e sarcástico, mostrando-se assim um jornalista e um caricaturista perspicaz, envolvido e atento ao seu tempo.

Tendo trabalhado ao lado de Daumier no *Charivari*, Gavarni também teve um papel relevante na caricatura francesa. Agostini o citou uma vez aproximando-o de Daumier e

Gill. Gavarni fez importantes descrições de tipos sociais através de seus desenhos; além disso, foi um especialista na utilização das legendas, tornando-as assim um elemento essencial no conjunto de suas produções caricaturais. Esse elemento descritivo foi bastante explorado por Agostini, que não apenas escrevia legendas picantes, como inseria palavras também nos desenhos. Para o caricaturista ítalo-brasileiro, texto e imagem no trabalho gráfico pareciam ser parceiros indissociáveis, ou, pelo menos, complementares.

Grandville não foi citado nas revistas de Agostini, mas como olhar para o livro *Vie privée et public des animaux*, ilustrado pelo artista francês, e não se lembrar de algumas das caricaturas de Agostini sobre o jogo do bicho, ou então da imagem em que os animais assumem ações humanas? Grandville realizou híbridos de homem/animal em variações antropomorfos e zoomorfos para fazer críticas político-sociais, atribuindo a esses seres vícios humanos. Na imagem acima mencionada (ver imagem 22), para criticar o sistema escravista no Brasil, Agostini atribuiu aos animais características morais nobres, como a compaixão, as quais pareciam estar ausentes no homem. Após um diálogo entre um burro, um cavalo e um cão, os quais avaliaram terem melhor sorte que os escravos, eles teriam reunido vários animais para interceder pelos escravos. Vale lembrar que os animais haviam, recentemente, ganhado uma associação para protegê-los; assim, seguiriam até a sede da sociedade protetora para expressar sua indignação e interceder pelos escravos. Na cena, um boi abraça amigavelmente um “pobre escravo”, ao mesmo tempo em que gesticula, indignado com a situação. O macaco que está na cabeça do boi tem os olhos arregalados e a boca aberta, como se estivesse argumentando pela causa dos negros. Os negros, por sua vez, estão de costas para o leitor, posição propositalmente escolhida pelo caricaturista, já que, deixando-lhes o dorso descoberto, as pessoas poderiam observar as profundas marcas das chicotadas. Além disso, estão com as cabeças abaixadas num gesto de humildade e subserviência. No primeiro plano, um porco com as patas apoiadas sobre a barriga observa-os piedosamente, imagina a dor que devem ter sentido ao serem chicoteados e, não se contendo, deixa uma lágrima cair dos olhos. Há ainda, à direita, um burro que segura um papel com a representação em favor dos escravos, acompanhado por um gato, um cachorro e uma cabra, todos de pé diante da mesa dos senadores, que observam tudo atônitos. Os animais assumem uma postura humana tanto em sua posição física quanto no ato caridoso que empreendem.

No prólogo do livro ilustrado por Grandville, há uma cena muito parecida. Em uma assembleia, vários animais aparecem reunidos ao redor de uma mesa, segurando papéis e reivindicando seus direitos. A diferença é que, além de assumirem posições humanas, também se vestem como homens, os quais não aparecem na cena, de modo que todas as posições são ocupadas pelos bichos (ver imagem 23). O livro traria ainda variados animais desempenhando as mais diversas funções, normalmente realizadas pelo homem. Na obra gráfica de Angelo Agostini, esse foi também um recurso utilizado inúmeras vezes, de maneira a associar alguma característica atribuída ao animal à ação do ser humano, como os papagaios na política, os burros que tomavam atitudes pouco acertadas, as sanguessugas que esvaziavam os cofres do país, entre outros.

Gustave Doré, assim como Grandville, também utilizou formas animalizadas de homens, sobretudo nas suas ilustrações das fábulas de La Fontaine. Além disso, figurou algumas vezes nas páginas da *Revista Illustrada*, a primeira delas, numa citação em que se critica o desconhecimento do Brasil em termos de avaliação do que seria a verdadeira arte e que também alfineta o pintor oficial do Império.

Mas será mesmo uma boa noticia, a abertura d'uma exposição de bellas-  
artes n'um paiz onde uma tela assignada Gustavo Doré é vendida por  
cincoenta mil réis, no mesmo leilão em que a péssima oleographia da  
Primeira missa no Brazil attinge a somma fabulosa de cento e cincoenta  
mil réis? Não é tão expressivamente desanimador esse facto? Não é tão  
triste o exemplo?<sup>31</sup>

Doré também seria homenageado, com um retrato, por ocasião de sua morte. O artista aparece em uma palheta tendo um lápis e um pincel em destaque, para lembrar a nobre atividade de ilustrador tanto quanto a de pintor, profissões igualmente desempenhadas por Agostini (ver imagem 24). Nesse mesmo número da revista, receberia palavras de admiração tanto pelo seu trabalho quanto por ser francês:

Enorme realmente, pela admirável fecundidade do seu brilhante talento  
era esse artista insigne, o desenhador mais encantadoramente poeta do  
seculo XIX, que a morte acaba de colher.  
Estou-me referindo a Gustavo Doré, o prodigioso ilustrador que seguio, o  
Dante, illuminando-o desde o Inferno ao Paraíso: que traduziu com o seu

---

<sup>31</sup> CHRONICAS Fluminenses. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 291, p. 2, 19 mar. 1882.

lápiz mágico mysticismo nebuloso de Milton, ao seu Paraíso perdido; que galhardou com Rabelais, philosophou com Lafontaine. Que resuscitou Atala tão poética, tão ideal, como nas meditações de Chateaubriand; que deu á Bíblia mais poesia, mais uncção, mais santidade.

E como se vão succedendo tão rápidas no tumulto as grandes figuras da França! Grande paiz, ei-lo a prantear mais uma das suas glorias<sup>32</sup>.

Embora não esteja citada neste trecho, a ilustração que Gustave Doré fez do romance *Don Quixote*, de Cervantes, não apenas inspirou Agostini para criar o personagem título do seu último periódico como também foi reproduzida no primeiro número deste (ver imagem 25). Agostini fez uma reprodução em tons mais claros do que o original de Doré, permitindo que da janela entrasse mais luz (ver imagem 26). Enquanto o *Don Quixote* de Doré tem seu quarto povoado de personagens criados por sua imaginação, influenciada pelas leituras dos romances de cavalaria, o de Agostini tem visões inspiradas pela leitura dos jornais da corte, e estas são assustadoramente violentas. O *Don Quixote* de Agostini não aparece sentando como o de Doré, parece se erguer abruptamente, empunhando sua espada, mas é contido por Sancho Pança, que segura seu braço. Ao lado deles, há um turbilhão de imagens de lutas e fuzilamentos e, espalhados no chão, vários títulos de periódicos do Rio de Janeiro. Bem próximo de Sancho, é possível ver a alegoria da imprensa amarrada e amordaçada; talvez justamente por isso, o *Don Quixote* de Agostini se mostrava tão desolado.

As formas como se organizam as composições de Doré e Agostini são muito próximas. No trabalho de ambos, a ideia do turbilhão de acontecimentos está presente; porém, em um caso, é reflexo da imaginação e fantasia, enquanto, no outro, envolve cenas que seriam reais, afinal as informações não vinham de romances, mas de jornais cotidianos. Os desenhos primam pela minúcia de detalhes, bem como conferem centralidade à figura de *Don Quixote*. Agostini ilumina mais seus desenhos, criando uma gradação de tons escuros limitados por áreas claras, enquanto Doré concentra a luz em um único ponto.

As capas do *Don Quixote* foram quase exclusivamente dedicadas aos dois personagens do romance de Cervantes, *Don Quixote* e Sancho Pança, de forma que outras composições também dialogaram com as ilustrações de Doré. A capa do primeiro número mostra os dois personagens cavalgando, com um moinho de vento ao fundo (ver imagem

---

<sup>32</sup> CHRONICAS Fluminenses. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 331, p. 2, 27 jan. 1883.

27), imagem muito parecida com a que foi utilizada por Gustave Doré em suas ilustrações do romance. Os personagens conversam durante a cavalgada, porém nessa cena Doré não incorporou o moinho de vento (ver imagem 28). Nos números do *Don Quixote*, eram constantes as cenas onde figuravam Sancho e Don Quixote conversando e, em algumas delas, o cavalo ou o burro também estavam presentes, além de se envolverem em diversas confusões.

André Gill, um dos caricaturistas mais importantes de sua geração, foi outro nome que figurou nas páginas da *Revista Illustrada*. A primeira menção a ele trouxe a notícia de sua doença, pois o caricaturista fora internado em uma instituição psiquiátrica nos arredores de Paris, aonde viria a falecer anos depois.

O caricaturista pariziense André Gill, de cuja loucura tanto se falou mesmo entre nós, começa a dar esperanças de restabelecimento. N'um dos momentos, assas freqüentes, de lucidez, exclamou elle com muita philosophia:  
Pensa-se sempre em fazer hospícios para os doidos. Porque não se hão de fazer também para os imbecis<sup>33</sup>.

Para Bertrand Tillier, o material privilegiado da caricatura seria a atualidade, gerando-se uma imagem que tanto poderia orientar como desorientar, informar ou confundir. A caricatura seria uma reação e, nesse sentido, cada artista teria a sua própria, de acordo com seus princípios, crenças e dons. Esta arte poderia colocar o caricaturista diante da militância e do engajamento. Uma força expressiva, que faria o autor questionar sobre o engajamento de Gill:

(...) La folie de Gill pose la question de l'engagement du caricaturiste et sa capacité à militer pour une cause au travers de ses charges graphiques; elle met aussi à jour une sorte de malentendu inhérent au caricaturiste, citoyen ou artiste, sérieux ou ludique, militant ou amuseur; sincère ou opportuniste...<sup>34</sup>

Agostini não terminaria seus dias em um hospital psiquiátrico, embora tenha morrido pobre e doente. Porém, assim como Gill, também fez uma caricatura militante, a qual revelava características tanto satíricas quanto sérias. Além disso, os dois caricaturistas

---

<sup>33</sup> ECHOS da Semana. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 285, p. 3, 04 fev. 1882.

<sup>34</sup> TILLIER, *À la Charge!* p. 66.

expressavam um grande interesse pelo universo das artes plásticas, tanto enquanto pintores quanto como comentadores das exposições através dos salões caricaturais (ver imagem 29 e 29a).

Por ocasião da morte do caricaturista francês, Agostini voltou a citá-lo na revista, através de um pequeno artigo cujo título era o nome do artista, reconhecendo neste um grande talento:

Falleceu em Pariz, o mez passado, este grande caricaturista, genuíno sucessor dos Daumier, e dos Gavarni, que tanto illustraram as artes. Deixa muitos trabalhos, aonde está impresso o cunho do seu gênio e da sua originalidade.

(...) com alguns traços André Gill, conseguia attingir, muitas vezes, a altura da epopéia. Os seus desenhos de Victor Hugo, Lesseps, Ferry, Renan, Littré e tantos outros são verdadeiras concepções, dando ao mesmo tempo o character especial de cada um d'esses vultos, alliado á nota pittoresca ou excêntrica dos seus gênios ou hábitos.

Gill era um dos altivos representantes d'essa mocidade intrépida que atravessou o império com a gargalhada nos lábios e o heroe de dois de Dezembro com as facetas dos seus crayons, afiados como punhaes!<sup>35</sup>

Através dessa citação, Angelo Agostini demonstrava, mais uma vez, reconhecer a força e importância da caricatura em uma sociedade. Se, em um país civilizado como era a França, sobretudo, em Paris, a caricatura poderia cortar como um “punhal afiado”, que benefícios não faria pelo Brasil?

## 2.4 Desenhos quixotescos

A produção gráfica de Agostini no *Don Quixote* não ofereceu novidades técnicas de grande relevância com relação ao trabalho realizado na *Revista Illustrada*. O caricaturista continuava a fazer uso dos contrastes de claro-escuro, dos volumes, da perspectiva, das sequências narrativas; no entanto, a incidência do *sfumato* diminuiria, ficando mais restrito à confecção de retratos e a algumas outras composições. Os desenhos apresentavam agora contornos bem definidos, porém, sugerindo maior rapidez de execução. O lápis se fazia presente nas linhas e nos traços mais grossos utilizados para sugerir pedras, nuvens e dar profundidade à composição. A revista continuava acompanhando o mesmo formato da anterior, de oito páginas, sendo quatro ilustradas. No entanto, foi produzida num momento

---

<sup>35</sup> ANDRÉ Gill. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 411, p. 3, 1885.



de grande maturidade gráfica do artista, de total domínio do seu fazer, assim como de suas escolhas.

Algo inovador nesse último periódico de Agostini foi a constante presença dos personagens narradores, Don Quixote e Sancho Pança, sobretudo, nas capas do periódico, ao passo que, na *Revista Illustrada*, embora existissem os pequenos repórteres, esses não apareciam recorrentemente, nem ocuparam mais de cinquenta por cento das capas do periódico, como ocorreu no *Don Quixote*. Havia também interação dessas figuras com outros personagens que apareciam na revista, como políticos, funcionários públicos, enfim, pessoas que estavam ligadas aos assuntos comentados.

Uma imagem que pode ser usada para ilustrar algumas das afirmações acima é a da última página do número 29 do periódico (ver imagem 30). A presença dos dois personagens narradores pode ser observada no canto superior esquerdo. Estes olham, através do buraco de uma fechadura, o presidente Prudente de Moraes todo envolto em teias de aranha. Os traços rápidos percorrem toda a composição, colocando a figura do presidente em meio a um emaranhado de fios. Este personagem, por sua vez, como aqueles políticos da *Revista Illustrada*, tem sua fisionomia exposta de maneira clara, quase fotográfica. As aranhas representam os problemas enfrentados pelo governo, os quais são identificados por palavras escritas em seus corpos. O personagem está em um espaço não definido, em que a única estrutura aparente é o esboço de uma cadeira, da qual nem mesmo se podem ver os pés. Abaixo há uma mesa, sobre a qual se encontra um recado de Don Quixote para o presidente com um trocadilho com seu nome: “S. Ex. o Sr. Presidente. D. Quixote. Cumprimenta e avisa que tanta prudência cheira a imprudência”.

A imagem apresenta recursos anteriormente utilizados na *Revista Illustrada*, como o uso de palavras para identificar figuras, o destaque da fisionomia e a metáfora das aranhas. A novidade estaria na maneira como as teias são desenhadas e dispostas na composição. A comparação com uma imagem publicada no número 251 da *Revista Illustrada*, mencionada anteriormente, poderá ajudar a mostrar essas diferenças (ver imagem 9). Embora ambas apresentem temáticas próximas, tratando dos empecilhos políticos enfrentados pelo país, o emprego de recursos diferentes confere dinâmicas também diferentes aos desenhos. As teias na imagem 9 são traços muito finos e suaves, não apresentam a agressividade observada na imagem do *Don Quixote*, em que recebem grande destaque na composição.

Outro dado contrastante seria a presença do contorno bastante marcado na segunda imagem, ao passo que a primeira emprega o *sfumato*, oferecendo suavidade para a composição. A segunda imagem passa para o leitor uma sensação mais vibrante, de completo embaraço, enquanto a primeira sugere muito mais inércia. O índio dorme ou está desfalecido, sem forças para reagir, enquanto Prudente se mostra incomodado, esboça alguma reação, embora pareça se enrolar mais ainda.

As temáticas no trabalho de Angelo Agostini, em maior ou menor medida, se mantiveram ao longo de suas publicações, com o diferencial de que, em alguns casos, passaram a recorrer mais às alegorias, bem como a uma composição mais elaborada e complexa. Nos comentários acerca da cidade do Rio de Janeiro, nos quais eram tratadas questões sanitárias, de conservação, epidemias, o *Don Quixote* apresentou uma composição na qual, além de incorporar todos esses temas, ainda usou da comparação com outras cidades latino-americanas (ver imagem 31). A composição poderia até se transformar em um óleo, tamanha é a preciosidade dos detalhes, sobretudo nas alegorias do Rio de Janeiro, Buenos Aires e Montevideú. A imagem divide-se em dois pontos de tensão: do lado esquerdo, duas belas damas, elegantemente vestidas, tendo ao fundo uma paisagem marítima com montanhas, observam espantadas a condição em que se encontra a cidade do Rio de Janeiro e, à direita, aparece, jogada no chão, uma moça, maltrapilha, despenteada, com marcas de sujeira nos braços, no meio de porcos e muito lixo. Sua expressão é de grande tristeza e muita vergonha ao se perceber observada pelas elegantes damas. O lado direito apresenta-se estruturado por uma fachada em total ruína, com tabuletas que identificam instituições, as quais seriam responsáveis pela saúde e conservação da cidade, como a prefeitura e a intendência. No entanto, os funcionários que aparecem dentro desses estabelecimentos revelam o motivo de tanto desmazelo para com a cidade, pois, na intendência, estaria a caveira da febre amarela com sua foice da morte e, na prefeitura, havia um porco fumando, indiferente à alegoria da cidade caída no chão imundo. Tudo em volta parece ter se transformado em um enorme chiqueiro de porcos, os quais estão por todo lado, brigando por alimentos, chafurdando-se na lama, dormindo ou simplesmente dando as costas para a cena. Atrás da alegoria do Rio de Janeiro, há um grande monte de sujeira sobre o qual repousa uma vassoura tomada por teias de aranha, identificada como: “limpeza pública”. Na janela da prefeitura, figuram ainda outros símbolos do descaso e

abandono, como a palmatória, sob a qual há uma tabuleta indicando a “instrução pública”, ou o triângulo sobre a cabeça do porco, que indica “politicagem” e, ao lado esquerdo da janela, uma enorme seringa identificada como “assistência pública”.

Diante desse panorama, parecia não haver muitas chances de recuperação para a cidade brasileira. Mas cidades como Buenos Aires e Montevideu não poderiam ser exemplos a serem seguidos pelo Rio de Janeiro? Afinal, estavam ali na sua frente e todas seriam partes de Repúblicas americanas, com problemas muito próximos a serem enfrentados, como a necessidade de alcançar o “progresso” dos países civilizados europeus. Assim o caricaturista apontaria os problemas, sem deixar de mostrar um caminho de mudança.

A composição oferece ao público uma leitura alegórica da situação, a partir de um desenho elaborado, no qual os animais, no caso os porcos, representam vícios humanos como a ganância, a preguiça e o egoísmo, incompatíveis com uma cidade que almejava progresso e prosperidade. O caricaturista ainda recorre ao uso das palavras como meio rápido de identificação, artifício inúmeras vezes utilizado na produção de Agostini, conforme indicado anteriormente. Embora crie algo novo, o discurso se mantém de maneira crítica, sarcástica e com algumas pitadas de humor. A reutilização dos elementos em novas organizações também pode ser observada na produção do *Don Quixote*, indício de que, embora tivesse havido mudanças no sistema de governo e na organização do trabalho, velhos problemas ainda persistiam.

A questão do calçamento da cidade retornaria nas ilustrações desse periódico, de maneira ainda mais elaborada e cômica do que nas imagens apresentadas anteriormente. Através de uma sequência narrativa envolvendo vários personagens urbanos e alegóricos, o caricaturista divertiria o leitor ao mesmo tempo em que mostrava as complicações cotidianas que acarretavam esse problema (ver imagem 32, 32a, 32b, 32c). A sequência mostra primeiro a alegoria da cidade, sentada em uma calçada, totalmente esfarrapada e desanimada; na cena seguinte, até São Sebastião, padroeiro da cidade, começaria a ter problemas de bichos nos pés pela ausência de limpeza. Mas eram os transeuntes os maiores prejudicados, pois nem nas calçadas estavam livres de uma queda; além disso, as carruagens sacudiam a ponto de quase tombar e, quando caíam em um buraco, ainda espalhavam água suja sobre os pedestres. E quando uma carroça, carregada de

mantimentos, caía em um desses buracos, era necessário um grande esforço e muita ajuda para resolver a questão. Mas um problema ainda maior era que a carroça fechava a rua, impedindo a passagem dos bondes, os quais faziam filas, atrasando os passageiros, que se irritavam. A fim de enfatizar a fila dos bondes, o caricaturista utiliza o recurso gráfico de levar o desenho a ultrapassar a margem da página, fazendo uma enorme sequencia de bondes, os quais chegariam até outra página (a cena começa na página 5 e continua na página 8); só aí o leitor poderia ver o final da fila de bondes, mas, quanto aos passageiros, estavam tão longe da primeira cena que nem tinham como saber o que estava ocorrendo. As pessoas aparecem inquietas nos bondes, algumas até descem para ver o que se passa e, na legenda, o caricaturista completa a ironia: “O publico continuará a ter paciência e a aturar todas estas bellezas fluminenses e municipaes.”

A elaboração presente nessa construção demonstra, de forma clara, a complexidade que iria adquirindo o trabalho gráfico de Angelo Agostini, conforme mostrado anteriormente. Tratando de temas idênticos, ele conseguiria apresentar também as mudanças pelas quais a cidade passava, mostrando como o progresso expresso na imagem dos bondes poderia ser facilmente freado por um buraco que fez uma carroça ficar presa, travando todo o fluxo da cidade.

A sensibilidade do artista em detectar essas tensões e conflitos pelos quais passava a sociedade naquele momento e a maneira como os apresenta para o debate, através de questões simples como o bonde e a carroça, incluem toda a sociedade em uma discussão muito mais complexa em torno da necessidade de modernização do país e resolução dos seus contrastes, tema que Agostini também levou para a pintura, como será mostrado no capítulo quatro. Ou seja, as grandes questões do país percorrem o trabalho de Angelo Agostini como um todo, demonstrando que sua prática artística dialogaria a todo o momento com sua vivência jornalística e com as suas ideias sobre o país.

## **2.5 O discurso através do monumento público**

Talvez a grande singularidade de Angelo Agostini esteja na manipulação e utilização das imagens. O caricaturista poderia reproduzir nas páginas de seus periódicos imagens do cotidiano criadas por outros e até mesmo retratos de pessoas, mas fazendo um novo uso deles, fornecendo-lhes assim um novo discurso, um novo lugar. Ao mostrar ao

público algo que ele já conhecia, trazia conforto e condição de reconhecimento. Ao desconstruir ou reconstruir essas imagens propunha novas interpretações e reapropriações bem como o incômodo de uma nova assimilação.

Um dos exemplos mais originais de ressignificação de imagens presente na obra do caricaturista certamente é aquele acerca da *Estátua equestre de D. Pedro I*, símbolo da independência do Brasil. A obra está localizada na praça hoje conhecida como Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro. Foi realizada pelo escultor francês Louis Rochet e inaugurada em 1862. A estátua é composta por uma base na qual figuram índios que representariam quatro grandes rios brasileiros, Amazonas, Madeira, São Francisco e Paraná, e também diversos animais, como jacaré, anta, tamanduá, tatu, aves, etc., além de gárgulas douradas. Sobre esta base está a estátua equestre de D. Pedro I, o qual segura com a mão direita a declaração de independência e com a esquerda as rédeas do cavalo (ver imagem 33).

O projeto do monumento, de acordo com Migliaccio, faria parte de uma política cultural de caráter nacionalista e civilizatório iniciada no governo de D. Pedro II, quando a imagem do índio surgiria como alegoria do Estado, símbolo da identidade brasileira.

Neste programa são evidenciados os conceitos que inspiram a ação social do soberano, através de personificações e representações de figuras históricas, em sintonia com a iconografia dos monumentos públicos promovidos pelas instituições estatais nas cidades européias da época. É abandonada a representação devota da imagem sagrada presente nas instituições religiosas da fase colonial em favor da representação personificada de conceitos racionais, conforme a orientação cívica, didática e filosófica da arte neoclássica<sup>36</sup>.

Segundo Le Goff no texto “monumento/documento”, o monumento seria “tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar”<sup>37</sup>, seria intencional, de forma que, no plano simbólico, nada seria mais representativo do Império brasileiro do que esse monumento em meados do século XIX, que, como tal, constituía objeto perfeito para atender aos interesses de um caricaturista em criticar as instituições responsáveis pela manutenção de tudo o que representava o governo de D. Pedro II. Além da significação que a obra propunha é preciso

---

<sup>36</sup> MIGLIACCIO, Luciano. A escultura monumental no Brasil do século XIX. A criação de uma iconografia brasileira e as suas relações com a arte internacional. In: *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2004. p. 240-241.

<sup>37</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992. p. 535.

salientar o alcance visual da mesma, pois figurava em um espaço público, de ampla circulação, de modo que todos que viviam na corte conheciam o monumento em seus menores detalhes. Qualquer dúvida que se apresentasse sobre sua composição poderia ser prontamente resolvida com uma visita ao mesmo. Uma imagem como esta ofereceria, através do lápis litográfico, um potencial gigantesco de comunicação com a população. Afinal, quanto mais próximo do público o objeto e mais facilmente reconhecível, maior poderia ser o sucesso de uma caricatura; tudo dependeria da maneira como trabalhar a imagem, com quais intenções e para qual público.

As revistas ilustradas na segunda metade do século XIX eram um empreendimento caro, mesmo com a popularização das impressões facilitadas pela difusão da técnica litográfica; ainda assim, um jornal sem imagens apresentava um preço menor do que uma publicação ilustrada. No entanto, as imagens ofereciam um grande potencial de comunicação com o público, de maneira que, mesmo com um menor número de revistas, seu alcance poderia ser muito superior ao número de exemplares vendidos. Através de seus desenhos, mesmo um público não letrado poderia ter acesso às discussões ali apresentadas.

Diante do exposto, não foi por acaso que esse grupo escultórico apareceu seis vezes na *Revista Illustrada*, ocupando as duas páginas centrais ou a capa, num espaço de tempo de dez anos, entre 1878 e 1888, quase sempre por ocasião das comemorações da independência do país no mês de setembro. Retornaria, anos mais tarde, nas páginas do *Don Quixote*, porém em um novo contexto e com um propósito distinto, os quais serão levantados adiante. O valor documental que esses registros gráficos adquirem permite ao pesquisador questionar sobre o poder de atuação da monarquia e seu discurso sobre a imprensa da época, fazendo com que um crítico do governo, como foi Angelo Agostini, reconsiderasse seu posicionamento, como será mostrado a seguir.

A primeira imagem foi publicada em sete de setembro de 1878, por ocasião da comemoração da independência, tendo preenchido as duas páginas centrais da revista (ver imagem 34). Foi também precedida por um comentário, que seria o editorial da revista, cujo conteúdo parece relevante conhecer:

Há cinquenta e oito annos...  
Dizem: o Sr. Macedo, em sua historia; e o Laemmert em seu almanach...  
.... Que temos a nossa independência. Proclamada por Pedro I, segundo

uns; por José Bonifacio, segundo outros, Por ambos, de collaboração, atesta o bronze esculpido pelo Sr. Rocher.

Três versões em pouco mais de meio século, e tão verossímeis todas, que o verdadeiro é não crer em nenhuma d'ellas.

A independência de um povo é tão grande empresa, que é impossível admittir que a nossa fosse obra de um individuo isoladamente.

(...)

Infelizmente porém os compêndios de historia, parecem todos escriptos por Trancoso.

E como supplemento á historia, vem logo a bajulação encarapitando Pedro I n'um Cavallo de bronze, quando a sua predilecção era pelas eguas.

Os historiadores mentem, os palacianos tratam de ilustrar mentiras.

É assim que Pedro I acha-se no largo do Rocio a fiscalizar os kiosques que vendem bilhetes falsos.

O povo impoz-lhe a independência, e elle aceitou-a, porque aquillo que não se póde ter, dar-se pelo amor de Deus.

Agora o que a história não diz, é que o nosso primeiro imperador tinha todos os vícios e nem uma qualidade soffrivel.

Mas é systema: cada individuo procura pagar pouco para ter um bom criado; a nação paga muito para ter um amo péssimo!<sup>38</sup>

O texto é bastante ácido com relação à figura do primeiro Imperador do Brasil. Além de questionar o papel de D. Pedro I na independência, vê na escolha de sua imagem para ilustrar um monumento pura bajulação. Enxerga falseamento na figura do Rei, na forma de representá-lo e no seu entorno, expressando-se com palavras que desacreditavam totalmente o governo instaurado no Brasil.

O caricaturista opta por mostrar uma das faces do pedestal em diagonal, de maneira que parte da outra face também apareça. Há uma desconstrução das figuras que compõem a base, pois os quatro índios que aparecem estão voltados para os personagens que estão em frente ao monumento, como se estivessem curiosos para ouvi-los. O casal de índios de frente se inclina para trás, apoiando-se no pedestal, e sobre os ombros da índia uma criança ergue sua mão direita em direção ao personagem que representa o país, como se quisesse tocá-lo. Na escultura de Rochet, a criança está nas costas na índia e tem a cabeça apoiada sobre a cabeça desta, não apresenta qualquer interação fora do seu grupo. À direita, na outra face do pedestal, um índio se volta para observar o que o grupo está fazendo e, à esquerda, aparece a cabeça de outro índio, bastante curioso, o qual não poderia estar ali, já que a parte do monumento onde este figuraria não está desenhada na imagem. No monumento de

---

<sup>38</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 128, p. 2, 07 set. 1878.



Rochet, os índios presentes em cada face estão voltados para frente, nenhum esboça qualquer movimento de aproximação ou interação com outras faces da escultura, pertencendo a grupos distintos.

A imagem de D. Pedro I bem como a do cavalo também foram totalmente desconstruídas. O Imperador não está montado no cavalo, mas sentado no pedestal, inclinado para baixo. O cavalo não lembra em nada a altivez, força e beleza do cavalo feito por Rochet. Aparece em diagonal, com a parte traseira voltada para o leitor, está magro, tem as quatro patas apoiadas, a crina rala e caída ao longo do pescoço, a cabeça voltada para baixo e se mostra bastante triste.

Todo o grupo escultórico está voltado para um índio paramentado com penas e manto e que segura um papel grande, provavelmente um discurso, na mão direita e um ramo de flores na esquerda, o qual seria ofertado a D. Pedro I. O índio está de pé sobre um pedestal formado por degraus e forrado com um tapete, de maneira a ficar mais próximo do Imperador. Na base dessa escada, aparecem cinco figuras de costas. Uma delas segura uma arma e está fardada como uma autoridade militar e, ao seu lado, figuram os outros quatro personagens, mas com roupas e chapéus utilizados pelos ministros do Império. Escondidos atrás do manto do índio aparecem a alegoria da política e um ministro. A primeira segura uma corrente, usa uma coroa e tem uma expressão de alguém que está tramando algo sórdido. O olhar dessa figura chama a atenção pela força que tem, já que parece misturar algo de louco e diabólico ao mesmo tempo. Acima desta está o ministro do Império, o qual parece ditar as palavras que deveriam ser ditas pelo índio, que constitui uma alegoria do Brasil.

Se o leitor apresentasse qualquer dúvida com relação ao que a imagem sugeria, ou seja, um país enfeitado com os símbolos do poder, mas totalmente alijado deste, as legendas viriam para reforçar o discurso que a imagem sugeria. Em um diálogo entre o país e D. Pedro I, quem dava as respostas era o governo, representado pelo ministro:

O Paiz – Neste dia memoravel e solemne, nest....

D. P. I – Muito bem... Mas dispenso o discurso. Como vae você com a independencia?

O governo – Diga: bem, muito obrigado.

O Paiz – Bem, muito obrigado.

Por fim, apresenta-se a conclusão daquela situação: “Coitado! Julga-se independente, e está mais escravizado do que nunca ao poder mais funesto que impera no Brasil!”

Com exceção da figura da política, que foi uma criação do caricaturista, não há nenhum outro elemento estranho, que não fosse conhecido pelos leitores da revista. E é justamente nessa figura alegórica que se concentra a crítica mais contundente. A presença da corrente nas mãos da política fazia uma alusão direta ao problema da escravidão. É também o personagem com a expressão mais inquietante, maquiavélica, a grande definidora da questão, pois estaria em suas mãos a resolução do problema em torno da independência do país, ou seja, a colocação de um fim ao sistema escravista.

O índio alegórico que representa o Brasil na imagem não passa de um joguete nas mãos do governo, não tem autonomia, preso aos grilhões da corrente política. Embora seja apresentado como uma figura importante, no alto do pedestal, tenha paramentos nobres, ostente uma postura altiva, tem às suas costas a política e o governo, os quais decidiram seus caminhos, e presta homenagens a um político que muito pouco teria feito por ele.

É bastante curiosa a relação que o caricaturista parece propor existir entre o país e seus monumentos. O primeiro homenageia o segundo e este, por sua vez, hesita em aceitar, dispensa o discurso de homenagem e questiona sobre como estaria a independência do Brasil. Por que alguém que já esteve no comando do país teria dúvidas sobre sua condição independente? Nem mesmo o Imperador, o qual teria estado à frente do governo, acreditaria nas ações deste. Descortinar-se-ia uma relação falsa, na qual estariam presentes a desconfiança e a insegurança. Surgiriam então questionamentos. Os heróis e símbolos do país estariam, verdadeiramente, representando-o? O país teria feito as escolhas certas? Harmonia e sinceridade não deveriam pautar tal ligação? E como ficaria o cidadão diante desse conflito? Como se posicionar? Para o caricaturista, o Brasil parecia ser a grande vítima, sem sorte com seus governos e com seus heróis.

Não aparecem na imagem deformações, exageros, como o termo caricatura sugere. O caricaturista coloca o leitor diante de uma bela composição, mas também de uma grave questão. A crítica é clara e direta, tira o leitor de uma posição de conforto; afinal, onde estariam os cidadãos<sup>39</sup> do país? A situação cômica que surge, logo à primeira vista, pela

---

<sup>39</sup> É preciso lembrar que a condição de cidadão não compreendia toda a população, mas estava pautada em

desconstrução do importante monumento, torna-se depois motivo de grave reflexão.

Dois anos depois, esse monumento volta a ser invocado por Agostini, o qual propõe uma nova escultura, nos mesmos moldes da anterior, para ser colocada lado a lado, fazendo um *pendant* (ver imagem 35). Na capa do periódico, aparece um político do Império, Martinho Campos, montado sobre um negro, de quatro como um cavalo, tendo correntes presas aos seus pés, às suas mãos e uma no pescoço, que servia como rédea para o cavaleiro. Este tem na mão direita um chicote e com a esquerda segura a corrente presa ao pescoço do negro, usa botas e chapéu como um fazendeiro usaria. As figuras encontram-se sobre um grande pedestal onde se lê, logo abaixo das figuras: “Escravidão ou Morte”. Observa-se ainda que há índios na base do pedestal, todos sentados em uma posição bastante desoladora. Dois deles apóiam a cabeça com uma das mãos, como se estivessem muito tristes, e o índio da esquerda está com a cabeça baixa e os braços cruzados na frente do corpo, em total isolamento. A posição em que se encontram os índios lembra a *Melancolia* de Dürer (ver imagem 36); todos estão isolados em seu próprio universo, totalmente compenetrados, com a diferença de que a figura de Dürer olha para um horizonte perdido e as do caricaturista para baixo, em total desânimo. A figura que apresenta mais energia e algum entusiasmo é a de Martinho Campos, que aparece na mesma posição da *Estátua equestre de D. Pedro I*, a qual pode ser observada ao fundo, apenas esboçada, o suficiente para que o leitor possa lembrar e fazer a comparação.

O caricaturista propõe a aproximação do símbolo monarquista com a escravidão e, para não deixar qualquer dúvida, escreveu o seguinte comentário:

Projecto de uma estátua equestre para o illustre chefe do partido liberal. Esta estatua deve fazer pendant com a de Pedro I e será collocada no dia 7 de setembro de 1881.  
A iniciativa dos illustres fazendeiros de cebolas é que devemos mais esse monumento das nossas glorias.

Nas duas caricaturas sobre o monumento, a questão da escravidão se fez presente, nessa última imagem, de maneira ainda mais explícita, através da crítica ao partido liberal, o qual, segundo o caricaturista, nada teria feito para colocar fim àquele sistema de trabalho considerado o responsável pelo atraso do país. Na página dois, os comentários sobre essa

---

uma série de requisitos financeiros e educacionais que excluía a maioria das pessoas.

questão foram reforçados:

Eu tinha razão: o governo triumphou de todos os obstáculos.

Os horisontes momentaneamente ennegrecidos pelo projecto Nabuco, aclararam-se de novo; e o Sr. Saraiva continua a não pensar na substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre.

É muito mais commodo.

Depois, o partido conservador já tem feito tanto pelo programma liberal que bem merece se lhe deixe, a elle o cuidado de extinguir de todo a escravidão.

Eusébio de Queiroz aboliu o trafico, o Sr. Rio Branco libertou o ventre; e o quando mais tarde se perguntar aos liberais o que fizeram pela extincção d'essa chaga, elles dirão como o Sr. Martinho Campos:

– Fomos muito amigos dos escravos.

E realmente tão amigos, que tudo fizeram para sempre os ter – escravos!<sup>40</sup>

No ano seguinte, 1881, o monumento reapareceu nas páginas centrais da revista, de maneira totalmente subvertida (ver imagem 37). Todas as figuras que compõem o monumento saem de sua posição original tentando se proteger dos fogos de artifício utilizados pela população e pelo poder imperial para lembrar o sete de setembro. A imagem explora bastante os efeitos de claro-escuro. Os clarões seriam provocados pelos fogos de artifício, que atravessam toda a composição, deixando um rastro de fumaça, o qual ofusca algumas partes do monumento sem prejudicar a visualização do conjunto. A cena apresentada é de total confusão. Os índios da base escalam o monumento para tentar se esconder sob o cavalo de D. Pedro, bem como uma onça pintada, bastante assustada. O jacaré parece querer saltar do monumento, enquanto o tatu parece querer entrar na escultura. Em primeiro plano, aparece uma índia de frente, retorcendo o corpo para se segurar no alto do pedestal, e seu filho está agarrado em seu pescoço, tendo conseguido escapar, por muito pouco, de um foguete que passou a alguns centímetros. No alto da estátua, o sufoco não é menor: D. Pedro I tenta se equilibrar no cavalo, abraçando-lhe o pescoço, ao passo que este empina assustado em meio a tantos fogos. O caricaturista satiriza com muito humor o monumento, colocando em sérios apuros o primeiro imperador do Brasil.

Nesse mesmo número da *Revista Illustrada*, na última página, as comemorações da independência foram retomadas, agora de uma maneira menos cômica, com uma crítica

---

<sup>40</sup> CHRONICAS Fluminenses. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 222, p. 2, 04 set. 1880.

mais direta e ácida. Os desenhos estão em diálogo, pois o que o caricaturista fez foi primeiro mostrar o detalhe do que ocorria com o monumento, para depois mostrar a praça, em uma visão geral, porém com um elemento alegórico em primeiro plano, cujo objetivo era o ataque direto à coroa brasileira, literalmente (ver imagem 38).

O caricaturista apresenta um fundo nebuloso, onde é possível identificar apenas alguns elementos. À esquerda, vê-se a *Estátua equestre de D. Pedro I*, rodeada de fumaça e fogos de artifício e, logo abaixo, o esboço de uma tropa militar desfilando, identificável, sobretudo, pelas baionetas. À direita, encontra-se o mastro de um barco, uma bandeira sobre um telhado, cavalos que puxam um coche e uma carruagem, dentro da qual é possível reconhecer um representante do governo pela forma como se veste. Mas foi para o primeiro plano que o caricaturista reservou o desenho mais impactante: uma enorme coroa composta por grades e enfeitada por duas bandeiras do Império, tendo no topo uma pequena cruz. Dentro da coroa, um índio, preso, olha para os festejos e, ao seu lado, um negro, cabisbaixo, mostra-se totalmente alheio às comemorações. Na base da coroa, há um trinco fechado. Se, na primeira imagem, o caricaturista apenas brincou com as figuras do monumento de D. Pedro I, nessa segunda, foi extremamente direto na sua crítica à monarquia e aos seus representantes. Na legenda, retoma a reflexão sobre qual seria o real sentido para o país dos festejos da independência: “O paiz, que não vê festejar o dia 7 de setembro senão pelo canhão e foguetório oficial, começa a comprehender que a sua independência só se traduz em fumaça, em muita fumaça...”

Se, na composição cômica, não apareceu qualquer elemento que lembrasse a escravidão, a última imagem tornou explícita, evocando mais uma vez um discurso que culpava a monarquia pela continuidade do trabalho escravo e pelo consequente atraso do país, afastando-o do caminho da “civilização”. O caricaturista divertia o leitor, mas não sem, logo em seguida, chamá-lo para uma reflexão, desinquietá-lo.

Ficamos sempre muito satisfeitos, quando se nos acha alegres e de bom humor; mas penhora-nos sobre maneira, se entre as observações e gracejos da Revista Illustrada alguém descobre um fundo de verdade e de justiça, podendo ter influencia sobre o espirito publico, pois é este o programma que procuramos realizar<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> FORMA-se a opinião. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 136, p. 2, 02 nov. 1878.

Angelo Agostini sabia do poder de sedução que a imprensa ilustrada tinha sobre o público; por isso, não hesitou em utilizar sua habilidade artística como um instrumento de convencimento e persuasão das pessoas em torno dos seus projetos, de seu ideário. Em um conjunto de imagens como as apresentadas acima, fica clara a estratégia do caricaturista. Primeiro conquistaria o público com o riso, para, em seguida, mostrar-lhe como um divertido festejo comemorativo poderia revelar uma face perigosa do governo, o qual teria optado por divertir o povo ao invés de melhorar a sua vida, de afastar as mazelas que impediriam o país de crescer e prosperar. Não fosse a sagacidade do lápis do caricaturista, parece afirmar a revista, a população poderia ter sido enganada mais uma vez. Diante desse raciocínio, a imprensa teria grande importância, pois sua tarefa seria a de alertar sobre os desvios do caminho da “civilização”, bem como atuar como a luz que iluminaria, guiaria e direcionaria as pessoas. Em maior ou menor grau, esse discurso esteve sempre presente na obra de Angelo Agostini, conforme pode ser observado no capítulo anterior quando o jornalista aponta o fim da escravidão como o único caminho possível para que o país prosperasse, alertando aos proprietários contra os riscos de violentas rebeliões escravas, ou ainda quando apontava a “influência negativa” do positivismo sobre a política na República. São inúmeros os exemplos, no discurso de Agostini, acerca da relevância e do papel da imprensa no Brasil.

Em novembro de 1881, a imagem volta a se repetir, em mais uma crítica à monarquia (ver imagem 39). Dessa vez, todos os personagens do monumento se voltam contra uma multidão furiosa, a qual carrega paus nas mãos e ataca uns aos outros. Até D. Pedro I desceria do seu cavalo, empunharia a espada e se voltaria para a multidão. Um dos índios resgata um homem da multidão, enquanto os outros parecem argumentar ou discutir com a massa. Os animais se colocam em posição de ataque contra aquelas pessoas prontas para invadir a cerca que protege o monumento. Na legenda, a descrição do episódio:

O meeting do dia 30 de outubro no Largo da Constituição. Pedro 1º, vendo um grupo de desordeiros, apoiado pela polícia, atacar um cidadão no exercício pacífico de seus direitos civis, políticos e oratórios, aos gritos de viva a monarquia, esteve quase a metter a espada em todos esses monarchistas e grita: Viva a República!

O caricaturista afirma que a fúria monarquista estaria assumindo tão alto grau que

até mesmo D. Pedro I se indignaria com este fato, desejando, para que tudo aquilo tivesse um fim, a República. A afirmação, de tão absurda, assumiria ares cômicos, ou seja, nem mesmo os monarquistas se suportariam ou acreditariam naquele sistema de governo. Outra crítica que aparece nessa legenda e se repete em vários outros números das revistas de Agostini, mesmo depois da República, seria contra a força policial, a qual era acusada de não evitar e, às vezes, de incentivar a desordem pública:

Os capoeiras, tristes pela paz das eleições, consolaram-se quebrando typographias e fazendo mil das suas; aos gritos alegres de viva S. M. o imperador!

É a nostalgia da desordem e da navalha.

Mas o que é sobretudo grave é que, em quanto esses attentados se commetteram à vista de todos, a policia venha dizer-nos n'uma nota inserta em todos os jornaes, que não conhece os criminosos e que chega sempre tarde em socorro das typographias!

Esta nota cheia de alarmas permite-nos de ver claramente nos negócios da policia e de medir d'uma vez a utilidade do nosso paternal chefe de policia, que todo entregue às suas aspirações, nos garante a chança de sermos impunemente assassinados nas nossas casas, em pleno dia, ruidosamente, ao som de viva S. M. o imperador! Porque os seus delegados, como os carabineiros de Offenbach, chegam sempre demasiado tarde ao socorro dos particulares<sup>42</sup>.

Um monumento público teria sido solicitado para mostrar-se como testemunha do que estaria ocorrendo nas ruas da cidade, sem que qualquer autoridade, política ou policial, tomasse providências a fim de evitar tais situações. Abre-se uma discussão acerca da utilização dos espaços públicos. O caricaturista os apresenta como locais de construção de memórias, através da instituição de monumentos, mas questiona as manifestações públicas nesses espaços, chamando-as de “desordem”, as quais deveriam ser contidas por força policial. A fim de evitar aquele tipo de conturbação, o caricaturista evoca a autoridade, mesmo que seja a de D. Pedro I, várias vezes questionada. Afinal, só ele estaria vendo o que ocorria e, por isso, tomava uma atitude desembainhando sua espada.

Em 1886, a imagem do monumento voltaria às páginas da *Revista Illustrada*, numa composição em que os personagens demonstram interação (ver imagem 40). Todos os índios aparecem fora do pedestal, ao redor do monumento, com braços e rostos voltados para o alto, olhado e dando vivas a D. Pedro I. Até os animais se voltam para o imperador

---

<sup>42</sup> CHRONICAS Fluminenses. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 272, p. 2, 05 nov. 1881,



reverenciando-o. Este, por sua vez, assim como seu cavalo cumprimentam os índios e animais, em sinal de agradecimento. O cavalo equilibra-se em três patas, semiflexionadas, levanta a pata dianteira direita e abaixa a cabeça. D. Pedro tira o chapéu e também se inclina para baixo, reconhecendo as reverências feitas pelo grupo abaixo. Na legenda, a constatação de algo diferente das outras vezes seria destacada pelo caricaturista:

No dia 7 de setembro. – Vendo a indiferença da brava gente moderna para o grande dia da Independência, os índios do pedestal festejaram elles mesmos o seu monumento, soltando os vivas do estylo.

D. Pedro I, houve por bem agradecer a manifestação. (Dizem que elle mesmo a mandou fazer)

O primeiro ponto seria a qualificação conferida ao povo: “brava gente moderna”. Ora, teria a população começado a se dar conta dos alertas dados pelo caricaturista acerca da farsa que seria aquela comemoração? O adjetivo “moderna” designaria um avanço da população na busca de civilizar-se? Os únicos a prestarem homenagem teriam sido os índios e os animais, ambos considerados selvagens.

A segunda questão seria: os índios teriam se manifestado porque faziam parte daquela Independência e assim se reconheciam, ou teriam apenas respondido a uma imposição do Rei? Para não colocar em dúvida o que sugeria a imagem, o caricaturista sempre encontrava uma forma de reafirmar suas colocações:

A data da nossa independência esteve, este anno, muito característica! O dia amanheceu bisonho, e passou-se de um modo, que ninguém podia dizer se era dia de trabalho, se de festa, se de regosijo ou se de penitencia. Algumas bandeiras velhas nas repartições publicas, alguns escravos libertados pela camara municipal e profunda apathia na população, eis como se commemorou essa data, a que uma folha chama, e muito bem, a da nossa supposta independência!

Pelo que foi esse dia, faz-se uma idéia perfeita do Brazil.

Profunda tristeza no povo, por ver as suas regalias, todas empalmadas, e por só ter uma esperança, muito longínqua, de melhorar de sorte, e libertações de alguns escravos, ao fim de 64 annos de nação independente. Eis ao que nos reduziram!

O dia 7 foi o imbroglío perfeito.

Se fosse possível tirar uma photographia d’esse regosijo em falsete, ficaria archivado que em 1886, o povo comprehendeu, finalmente, as mystificações de que é victima, e não se deixou arrebatado nem pelos vivas da policia, nem pelos foguetes á custa de contribuinte, nem mesmo pelas notas das phylarmonicas desafinadas.

Muito bem! É assim que se cria juízo<sup>43</sup>.

Diante desse cenário, o caricaturista se reservaria um lugar muito relevante, colocando-se como testemunha através do registro realizado pelo lápis litográfico, ou seja, teria mostrado o que representaria o abandono do símbolo da “falsa independência”, feito o registro de um marco histórico para o Brasil. O caricaturista propõe, até esse momento, a desconstrução de um símbolo do país, criando um novo documento, no qual a leitura daquele monumento passaria necessariamente pela ligação da monarquia com a escravidão. Indicaria uma movimentação da sociedade a favor do fim da escravidão através de certa recusa ao símbolo monárquico. Ao apontar para o que seria a “conscientização” da população, o caricaturista se coloca como um agente da história, afinal teriam sido vários anos de denúncias nos seus jornais.

Se o discurso em torno da imagem em 1886 indicava mudanças por parte da população, a última ilustração do monumento no Império, publicada em 1888, apontaria mudanças ainda mais radicais, tanto por parte do governo, como nas próprias concepções do caricaturista.

No dia oito de setembro de 1888, nas duas páginas centrais do periódico, o monumento a D. Pedro I foi representado com grande reverência e algumas ausências. Desta vez não foi Angelo Agostini que o desenhou, mas Pereira Neto – a assinatura aparece no canto esquerdo –; no entanto, certamente foi uma imagem criada a partir da orientação de Agostini (ver imagem 41). Algo que logo se destaca no primeiro plano, centralizada, seria a bandeira do Império, tremulando, à frente do pedestal. Outro elemento, novo nessa composição, é a presença de uma escada apoiada na base do monumento, como um auxílio utilizado para se chegar ao topo deste. Nos degraus dessa escada, a qual tem gravada a frase “Lei de 13 de Maio”, alguns nomes podem ser lidos do primeiro ao último degrau: Nabuco, Dantas, J. Alfredo, Regência. Na coluna ao lado da escada, lê-se gravado no bronze a palavra “São Paulo”. O brasão do Império, ladeado pelas duas gárgulas, aparece claramente no centro da composição. Na parte superior, D. Pedro I, em postura altiva, segurando a declaração da Independência, está montado sobre um belo cavalo. E, em pé, apoiado nas costas do cavalo e com a mão esquerda sobre o ombro do imperador, está a alegoria do

---

<sup>43</sup> PEQUENOS Eccos. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 439, p. 2, 24 set. 1886.

Brasil: um índio entusiasmado levanta na mão direita, na mesma posição que ostenta D. Pedro I, um papel com a palavra “LIVRE” estampada em letras garrafais. Ao redor do grupo, é possível observar fogos de artifício que explodem, mas desta vez não oferecem qualquer risco para as figuras, nem as assustam. Os índios e os animais do pedestal foram subtraídos, talvez porque naquele momento se tornaram elementos secundários. O destaque seria dado para a nação livre, independente; assim, só interessava mostrar aqueles considerados fundamentais no processo. Além disso, em outras edições da revista, os índios foram associados ao não civilizado, ao selvagem. Em um momento no qual se comemorava um passo grande no caminho do progresso, ocultar esses elementos poderia ser prudente.

A revista, como das outras vezes, também elaborou comentários escritos para reforçar o sentido da imagem no artigo denominado “Sete de Setembro de 1888”:

A data gloriosa da independência, póde hoje brilhar entre as mais fulgidas constelações da nossa pátria, porque o crepe que a velou durante 65 annos, rasgou-se e desapareceu para sempre.

O pallido brilho official, que n'este dia tentava sensibilisar a nação, por meio das salvas, dos cortejos ou das luminárias, está hoje substituído por um alvoroço intimo e patriótico, que seduz as imaginações e arrebatava as almas.

A escravidão já não humilha as evocações cívicas, acompanhando-as, por toda a parte, como a grilheta acompanha o condemnado, como a sombra o corpo, como o remorso o crime.

Durante 65 annos a liberdade e o captiveiro sentaram-se á mesma mesa do festim e beberam pela mesma taça, em honra á independência de um povo.

Eram festas glaciaes, em cujo triste convívio, tomava sempre parte, um phantasma sinistro.

Hoje, porém, a liberdade póde expandir-se, sem receio de que em meio dos seus transportes lhe venha cahir aos pés, ensangüentado, fazendo tinir as suas correntes, a figura miseranda de um escravo trucidado, pedindo misericórdia.

(...)

Como quer que seja, o 7 de Setembro, já póde vangloriar-se, porque também tem a sua carta de liberdade<sup>44</sup>.

O ciclo de imagens se encerra dando a redenção ao monumento, salvando-o do ciclo de falsidades ao qual teria sido associado; afinal, teria sido sob um governo monárquico que a abolição dos escravos teria se concretizado. Diante da vitória na guerra – a conquista da abolição –, as batalhas poderiam ser perdoadas, talvez até esquecidas. O discurso

---

<sup>44</sup> SETE de Setembro de 1888. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 523, p. 2, 08 set. 1888.

adotado pela *Revista Illustrada* após a abolição, conforme discutido no capítulo anterior, foi de reconciliação com a monarquia; nesse sentido, nada mais coerente do que recuperar um monumento símbolo daquele governo.

Através de uma imagem conhecida pela população, de um monumento representativo da monarquia, Agostini agregou vários discursos na exposição do monumento. Primeiro, problematiza sua representatividade pela escolha de D. Pedro I, um político com atuações questionáveis, segundo análises do caricaturista. Depois, após a abolição da escravidão, considerada o “cancro” do Império, o recupera como importante referência nacional, com toda a dignidade que um símbolo do país poderia receber. Agostini recriou a imagem a partir de seus próprios elementos, propondo que seu público leitor também reconsiderasse sua relação com aquele objeto. Aproximou da população a nobre arte da escultura através de uma metamorfose gráfica, sugerindo, por vezes, repulsa, comicidade ou ainda identificação.

Ao retomar a reflexão que Le Goff empreende no texto “documento/ monumento”, percebe-se que o caricaturista reconhece a importância dos monumentos na criação de memória. Mesmo ao questionar, inicialmente, a memória do Império que a monarquia empreendia, recorreria a esse mesmo símbolo para evocar a importância de valorizarem-se os mitos e heróis da pátria, produzindo documentos que atuariam como uma espécie de confirmação e revalorização do monumento. Teria então triunfado o símbolo monárquico? Ao retomar o monumento, o caricaturista reavaliaria sua posição inicial e, sem negar a produção dos documentos anteriores, iniciaria um novo ciclo documental, no qual o discurso do monumento enquanto um elemento necessário para a perpetuação e criação de memória surgiria como fundamental na constituição da nação.

### **2.5.1 O monumento na República**

O interesse do caricaturista por monumentos públicos já tinha aparecido em 1872, quando este ilustrava *O Mosquito*. Curiosamente, o monumento escolhido era do mesmo artista e ligado à independência do Brasil. Louis Rochet também foi o responsável pela execução da estátua em homenagem a José Bonifácio, considerado o patriarca da independência (ver imagem 42). Tendo sido inaugurada em 1872, a obra está localizada no que hoje se conhece como largo São Francisco de Paula, no centro do Rio de Janeiro. A

caricatura traz um comentário de cunho satírico, que talvez revelasse um descontentamento com a composição do pedestal (ver imagem 43). Pelo menos é o que sugere a legenda vista abaixo da imagem de duas figuras vestidas como artistas circenses, as quais se equilibram individualmente sobre alguns objetos como uma mesa, garrafas, madeira e um banquinho: “Onde o Sr. Rochet se inspirou para o pedestal da estatua de J. Bonifacio”. Logo abaixo, aparecem duas versões da escultura: a primeira lembra a posição original, ao passo que na segunda o personagem está sentado no banco que apoiava os livros, de pernas cruzadas e escrevendo sobre um dos livros. A primeira legenda lembraria que teria sido o Instituto Histórico que financiou o monumento e a segunda sugere uma função para o banco presente na obra: “Em vista d’isto não se pode dizer que o Sr. Rochet fez mal em lhe por um banquinho”.

Independente de o crítico apreciar ou não a execução dos monumentos e suas funções simbólicas, estes objetos tinham uma importância social e política relevante na corte brasileira, além de serem representantes de uma política artística, tantas vezes reclamada por Agostini. Apenas o fato dessas esculturas serem escolhidas para estampar as páginas dos periódicos seria um indicativo de sua importância. No discurso civilizador de Agostini, os monumentos apareciam como sinais de progresso, afinal, um povo civilizado cultivaria a memória de seus heróis. O crítico poderia discordar das escolhas, mas reconhecia a necessidade da presença desses símbolos na constituição da nação. Seria justamente nessa chave de civilização e constituição de memória que o *Monumento Equestre a D. Pedro I* retornaria às páginas do periódico de Angelo Agostini em um momento em que a República estava constituída, com a peculiaridade de estar em diálogo com o monumento a Bonifácio (ver imagem 44).

Após acompanhar o percurso do monumento na *Revista Illustrada*, sobretudo, sua última aparição, o ciclo parecia estar encerrado. No entanto, em meio à conturbada estabilização da República, com o crítico tendo sido acusado inúmeras vezes de monarquista, Agostini decide estampar nas páginas do seu periódico um símbolo do Império, na verdade dois, já que D. Pedro I seria retratado em diálogo com José Bonifácio. Nessa versão, a figuração do pedestal é recuperada, e os índios e animais parecem intrigados, curiosos, talvez até assustados, com o diálogo que se estabelecia. Apenas um índio não volta o rosto para certificar-se do que ocorre; pelo contrário, aparece encolhido,

fechado sobre si mesmo, com as pernas dobradas junto ao corpo, braços cruzados e apoiados sobre os joelhos e a cabeça encoberta pelos braços. O índio que aparece à esquerda da composição, atrás do pedestal, está até com a boca aberta e observa atentamente José Bonifácio. Este, por sua vez, está no meio de uma escada apoiada no pedestal, segura sob o braço esquerdo seu banquinho e seus livros, e a mão direita está apoiada no topo da escada. Sua cabeça está levemente inclinada para trás e seu rosto, virado para D. Pedro. O imperador está montado, tem as duas mãos apoiadas no cavalo e se inclina na direção de Bonifácio. Já o cavalo está estático, não esboça nenhuma movimentação. O desenho não apresenta nenhuma particularidade em relação à produção do caricaturista, mas o diálogo da legenda seria bastante revelador:

J.B. – Venho cumprimentar V.M. e, com pesar, vejo que a brava gente brasileira é meio ingrata. Nem mais um bico de gaz, nem bandeirolas, nada enfim para o fundador de sua nacionalidade!

Pedro I – E tu, meu Bonifácio, que tanto trabalhaste para isso, deixaram-te ficar às escuras. Não admira: com um Alvarenga á testa da Sociedade Comemorativa das Datas Nacionais, não era de esperar outra coisa. Há jacobinos que esquecem que são brasileiros.

Várias questões são colocadas pelo caricaturista. A primeira delas seria a falta de memória da população, a qual não estaria reconhecendo e valorizando seus monumentos, algo bastante negativo para um país que pretendia figurar entre as nações civilizadas. Por outro lado, anteriormente os fogos de artifício e festejos foram avaliados como certa cegueira da sociedade, assim como, em outro momento, o fato de as pessoas ignorarem tal comemoração foi visto positivamente como um despertar. Agora se reclamavam comemorações.

Outro problema que se coloca seria o abandono dos monumentos, os quais, mal iluminados, desprezados, caíam facilmente no esquecimento. A luz poderia ser entendida tanto no sentido literal quanto no figurado; já que a República estaria construindo seus próprios símbolos, haveria interesse em ofuscar aqueles do antigo sistema de governo.

O dado mais relevante apresentado pelo crítico estaria na evocação dos jacobinos como responsáveis por tal atitude diante dos monumentos. Estes agora seriam apresentados não como símbolos de um ou outro governo, mas como obras de arte representantes da independência do país e que, portanto, deveriam estar acima de qualquer divergência

política. A relação de Agostini com os jacobinos, tratada no primeiro capítulo, mostrou que o caricaturista, por sua postura conciliadora com a monarquia e suas críticas contra o governo de Floriano Peixoto, conquistou toda a antipatia e o radicalismo dos jacobinos contra si, os quais o acusariam de sebastianista e antirrepublicano. Nesse sentido, a recuperação desses monumentos pelo caricaturista poderia representar uma afronta aos “radicais da República”, mas também a constatação de que o monumento público teria um papel relevante na educação artística e moral da nação, duas temáticas bastante caras ao artista.

A arte de Angelo Agostini atravessa de forma singular toda a sua atividade na imprensa, deliciando os olhos até do leitor menos atento, mas propondo também diálogos bastante complexos, recheados de proposições políticas, de ambições pedagógicas, pautados pelo projeto de “civilização” – nos moldes europeus – do Brasil.



## **Anexo de Imagens**

### **Capítulo II**

#### **Discursos em imagens: A arte gráfica de Angelo Agostini**



Imagem 1: *Diabo Coxo*, São Paulo, N.09, 1864, ano I, p.4

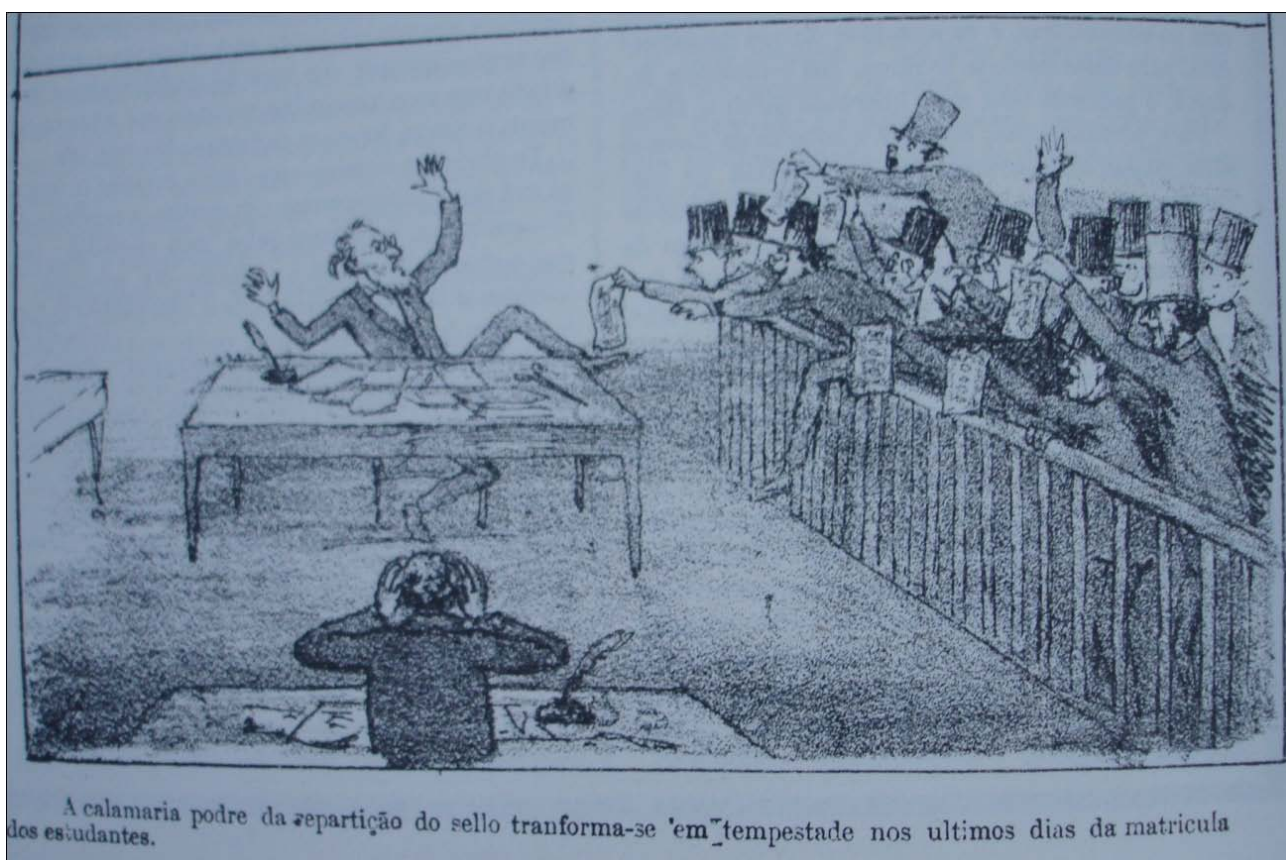


Imagem 2: *Cabrião*, São Paulo, N.24, 1867, ano I, p.4



## Costumes paulistas



O Sr. F, sua mulher, e seus 3 filhos



Primeiras lições de moralidade que recebem seus filhos por estarem onde não deviam estar



O Sr. F mandou chamar um maestro, p.<sup>a</sup> que sua filha saiba bem tocar, o que fazo desceipno da vizinhança



O nenho e a senhá são postos no collegio por serem muito travessos, e levados do diabo



S. moça que se aborrece logo do piano, descebalis, que está a janela, era mais apreciável - já tem 2 namorados



O namorado mais ouçado, faz do moleque da casa, seu mercúrio



Com a promessa certa quasi desmaiou ..... de gosto

Imagem 3: Cabrião, São Paulo, N.49, 1867, ano I, p.4

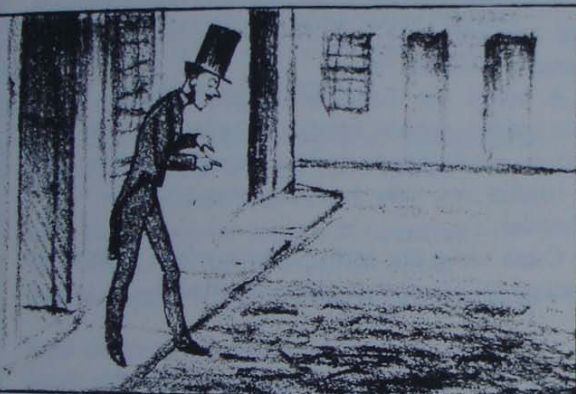
Costumes paulistas. - as visitas -



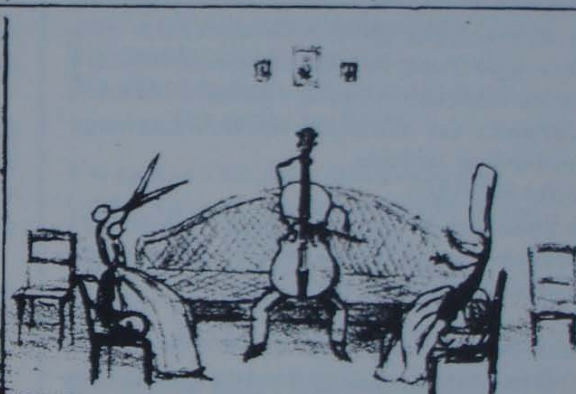
Depois de ter esperado 1/2 hora na escada, o visitante ainda tem de esperar mais 1 hora na sala.



E o motivo é este.



A visita durou 3 horas; falou-se em praça do mercado, Tavares Bastos, cusius, canjica, alambany com xuxu etc, e convidaram-no a jantar no dia seguinte.



Conversou-se sobre a visita que retirou-se



Obrigam o visitante a comer por quatro, e contra a vontade, a pretendo de apreciar os petiscos capriciosos da terra.



Resultado dos petiscos.

continua



# REVISTA ILUSTRADA

CORTE		PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI	PROVINCIAS
Anno.....	16 \$ 000	A correspondência e reclamações devem ser dirigidas à Rua da Assembleia 44 Officina Lithographica da Revista Illustrada.	Anno 20 \$ 000
Semestre.....	9 \$ 000		Semestre 11 \$ 000
Trimestre.....	5 \$ 000		Avulso 5 \$ 00



*Metti-me em camisa de 11 varas!*

Imagem 4: Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.212, 1880, p1

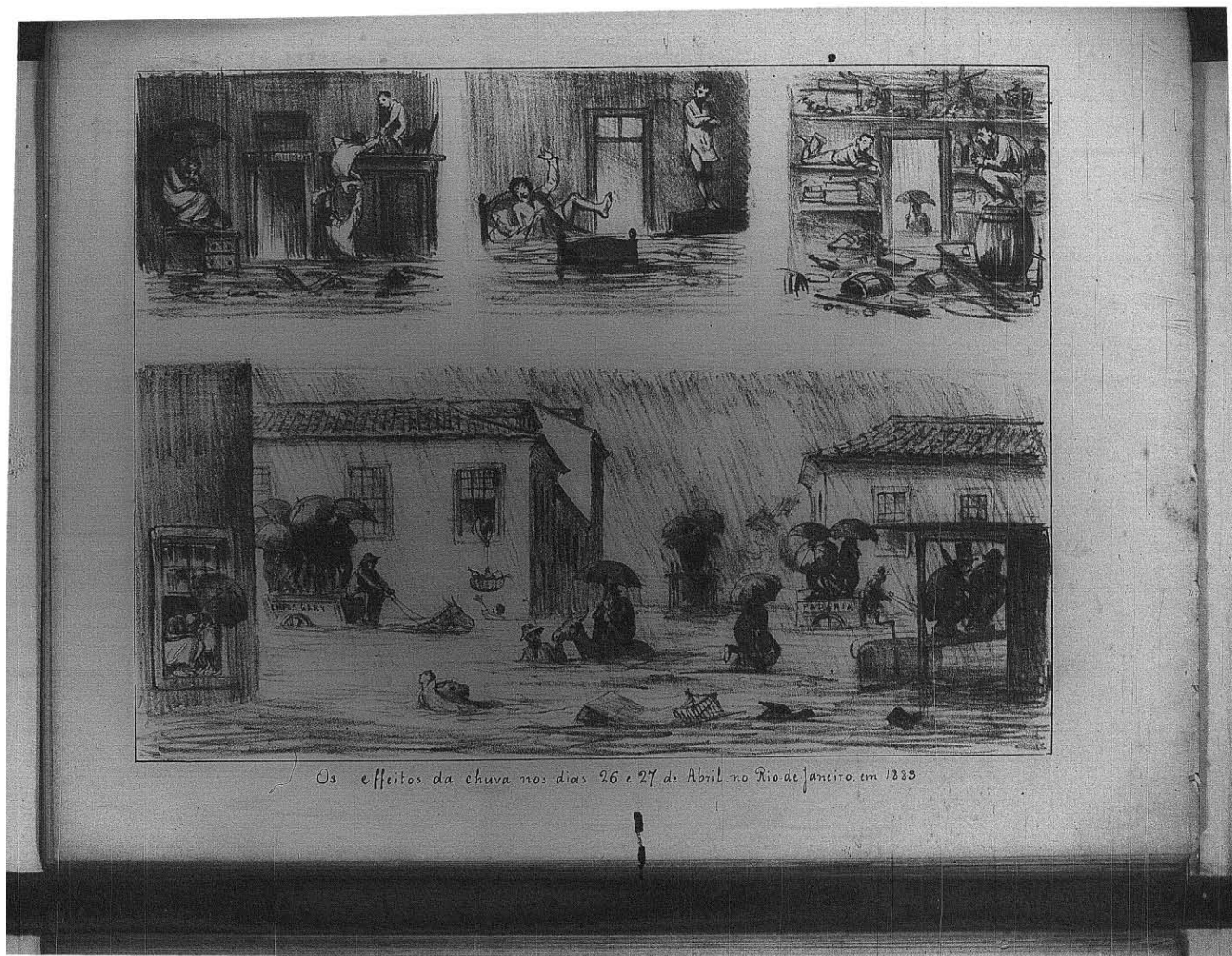


Imagem 5: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.340, 1883, p8





Imagem 6: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.68, 1877, p.8



Imagem 7: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.68, 1877, p.4



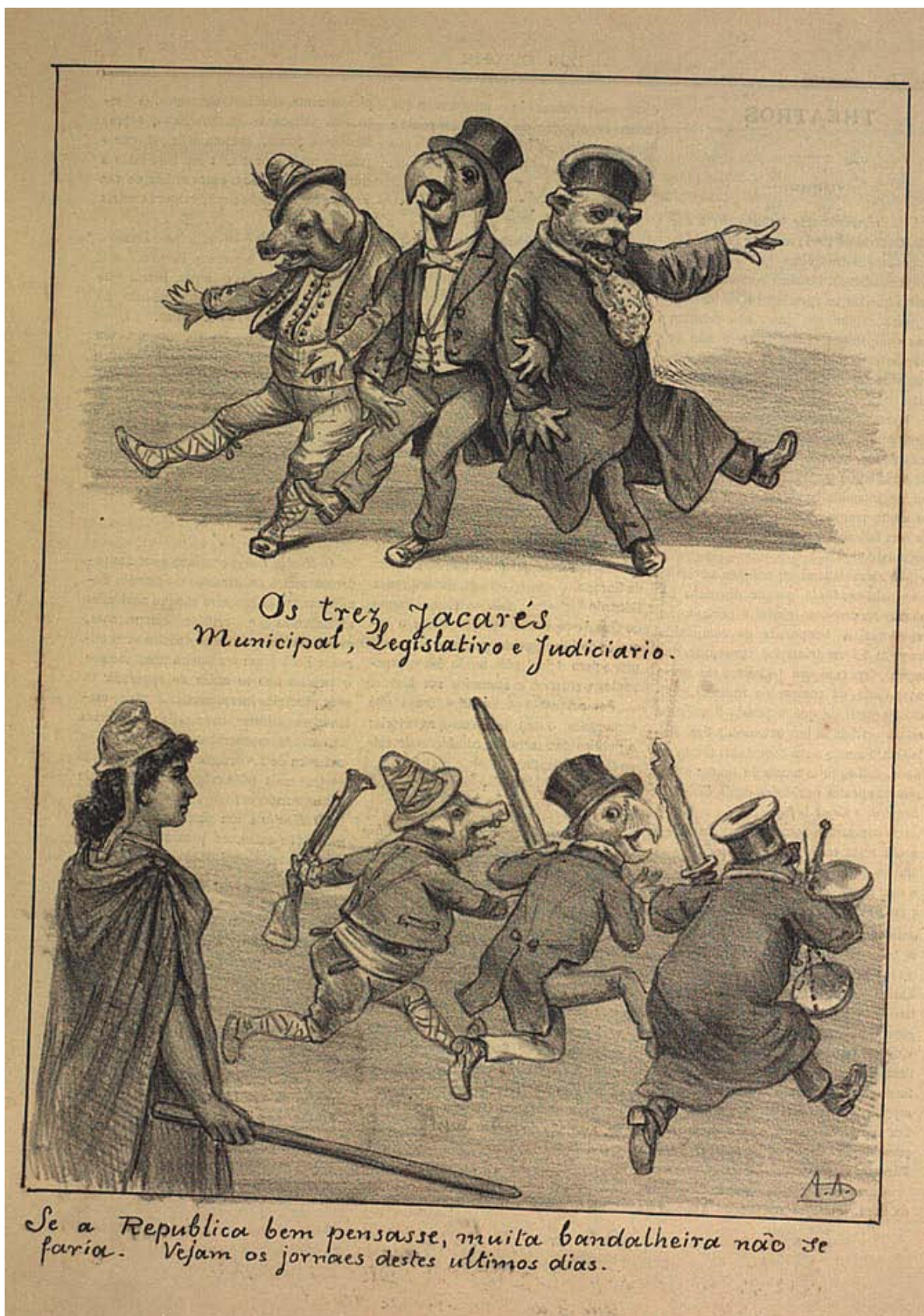
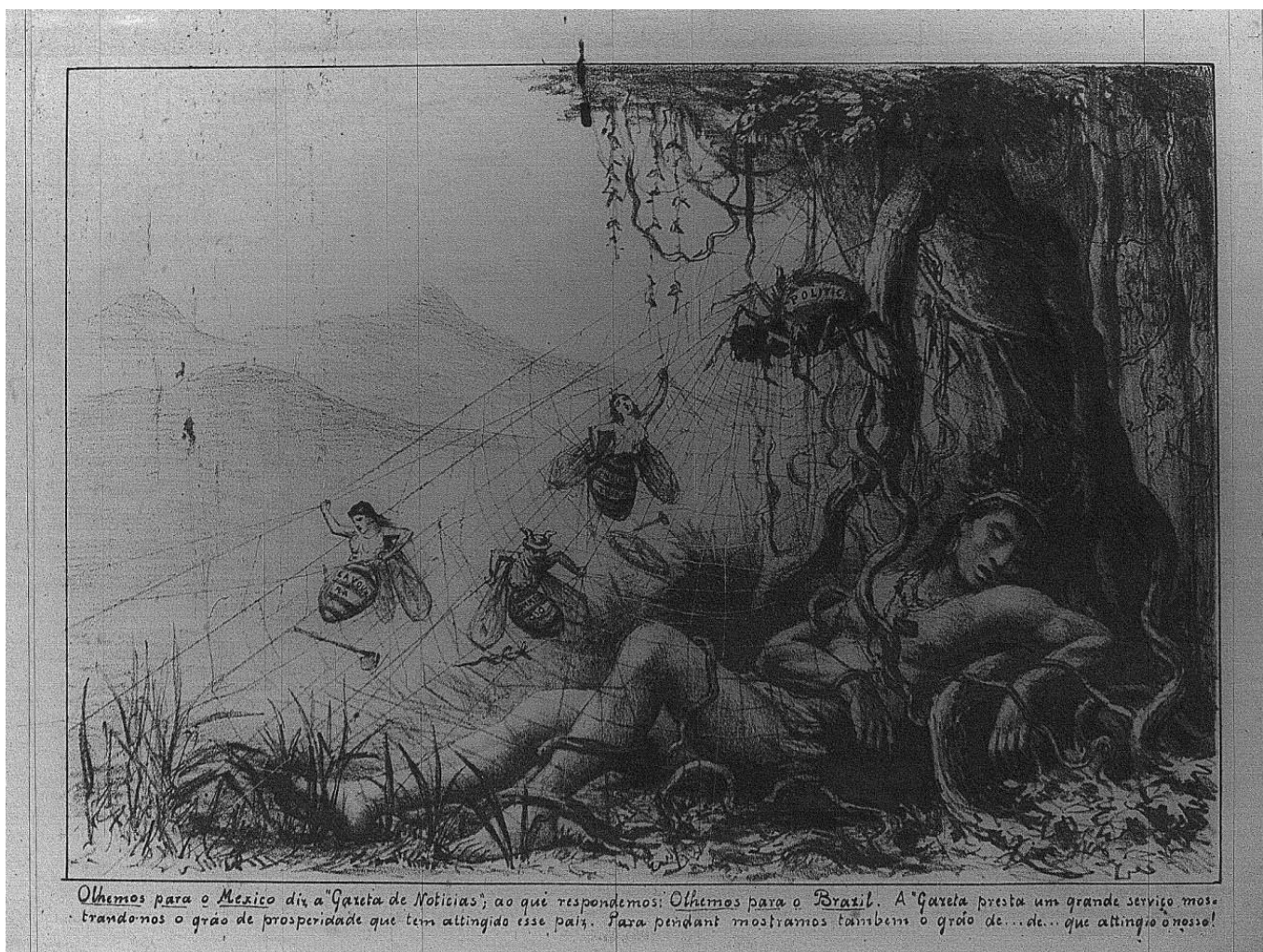


Imagem 8: *Don Quixote*, Rio de Janeiro, 1901, N.139, p.8



Olhemos para o Mexico diz a "Gazeta de Noticias"; ao que respondemos: Olhemos para o Brasil. A "Gazeta" presta um grande serviço mostrando-nos o grau de prosperidade que tem attingido esse país. Para pendant mostramos tambem o grau de... de... que attingio o nosso!

Imagem 9: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.251, 1881, p5





Imagem 10: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.285, 1882 p4 e5



Imagem 11: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.289, 1882 p.1



Imagem 12: Retrato de Martinho Álvares da Silva Campos.



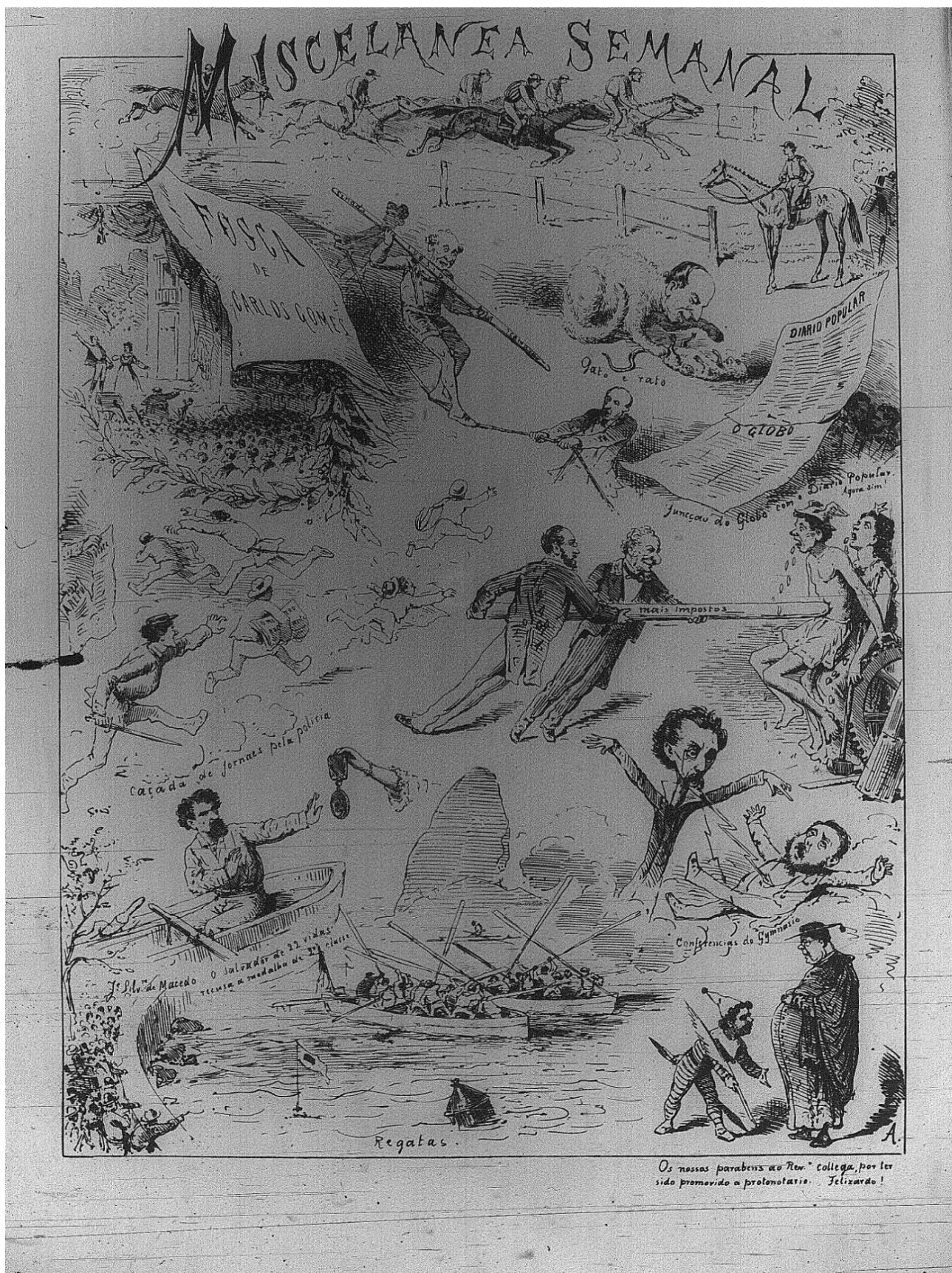


Imagem 13: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.76, 1877, p8

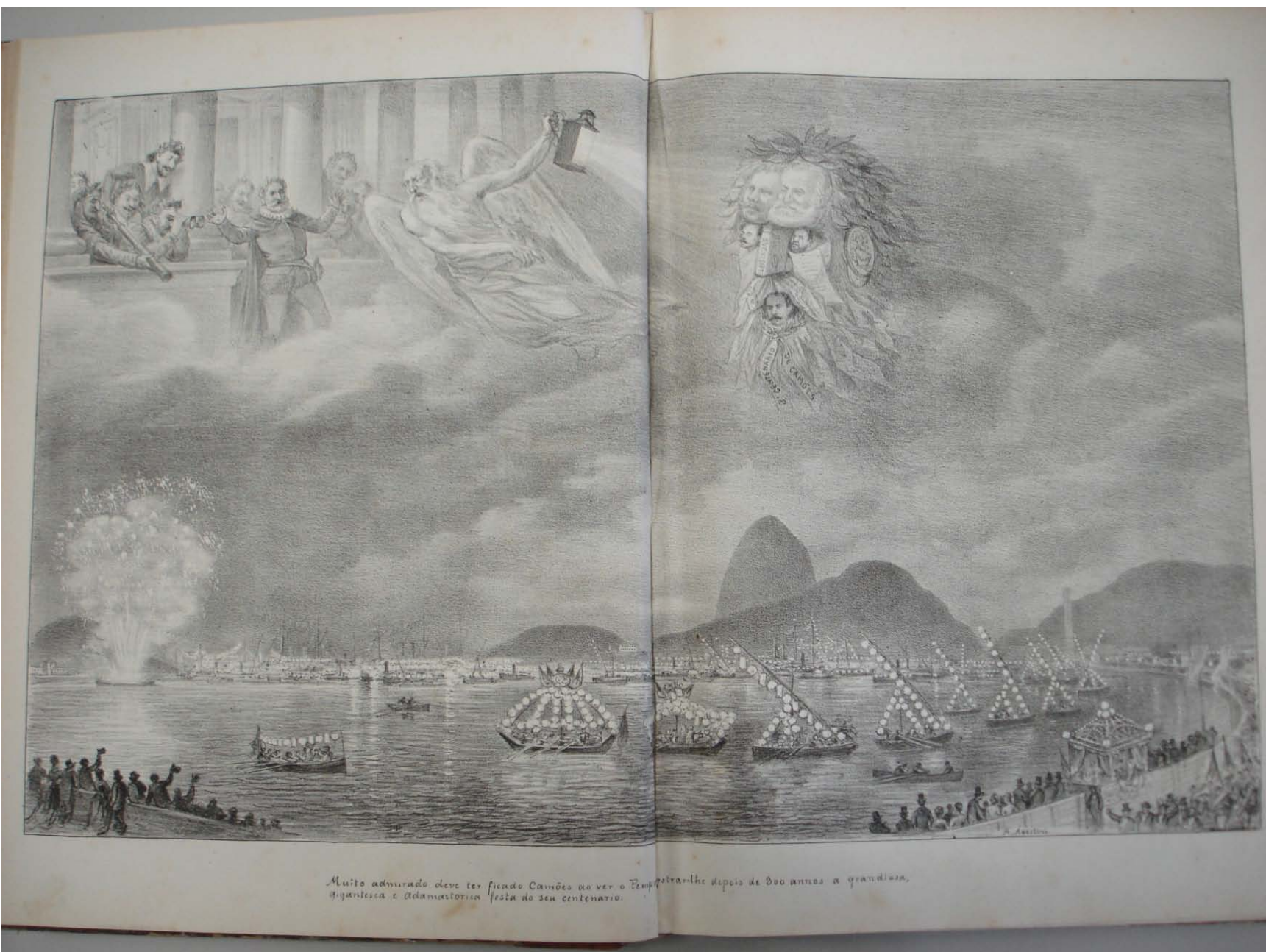


Imagem 14: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.212, 1880, p.4 e 5





Imagem 15: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.121, 1878, p.4



Imagem 15a: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.156, 1879, p.1



Imagem 16: Goya. *O sono da razão produz monstros*



Imagem 17: Daumier. *Gargantua*, 1831.

# REVISTA ILUSTRADA

**CORTE**

Anno 16 \$ 000  
Semestre 9 \$ 000  
Trimestre 5 \$ 000

**PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI**

A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas  
a Rua da Assembleia, 44 Officina Lithographica da Revista Illustrada.

**PROVINCIAS**

Anno 20 \$ 000  
Semestre 11 \$ 000  
Avulso \$ 500



*Que calor!*

*E' o unico recurso que nos resta, e ainda assim, não e dos mais frescos...*

Litho a Vapor: Angelo & Robin, Assembleia 44

Imagem 18: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.89, 1877, p.1





Maison Martinet, 37, Rivoli et 4, 2, Vivienne.

Lith. Bachelier, 51, Palais National.

Les baigns à quatre sous.

Imagem 19: Daumier. *Les baigns á quatre sous*, *Le Charivari*, 29/06/1858



Imagem 20: Daumier. *Le ventre législatif* – *L'Association*, 1834.

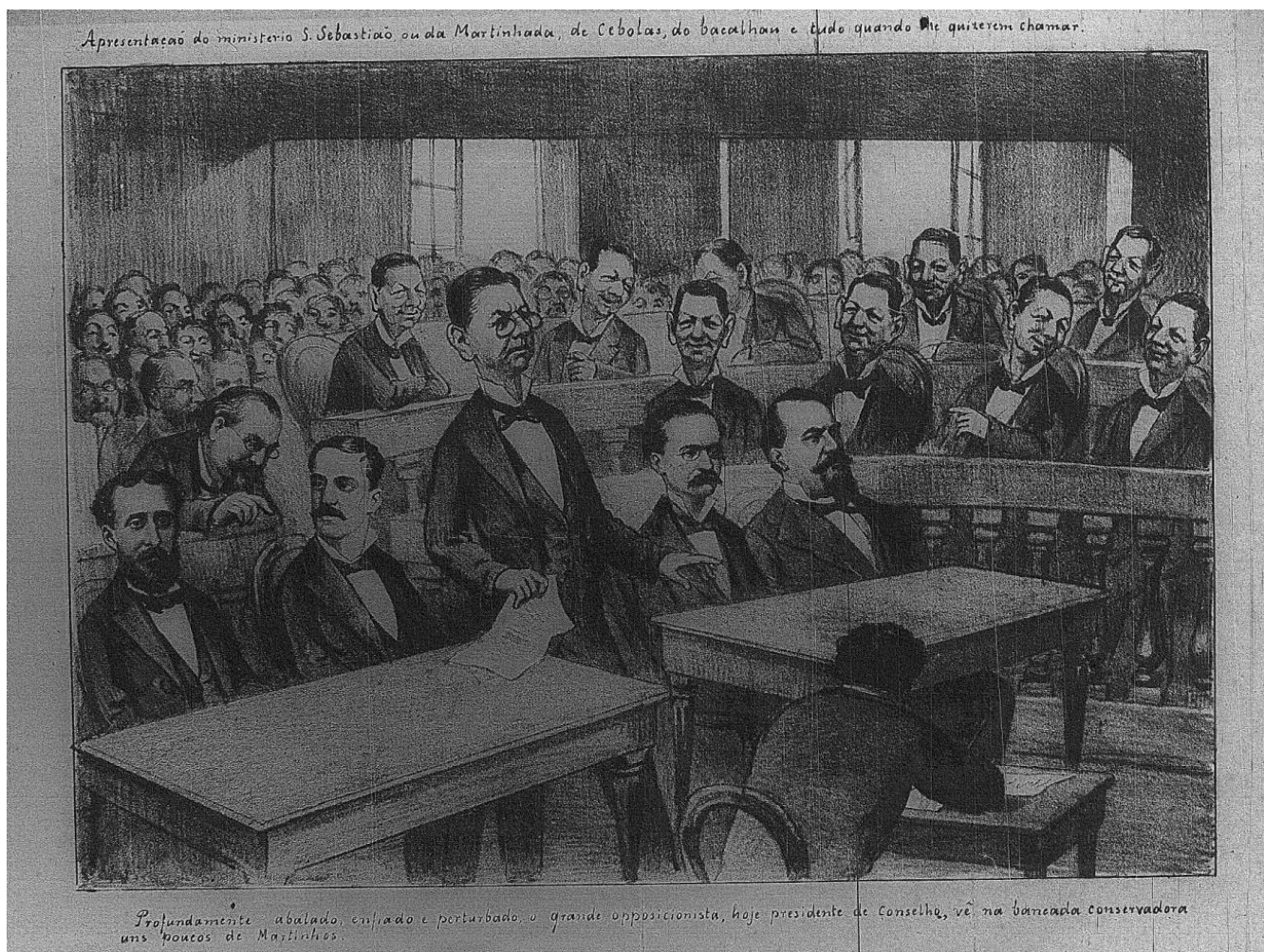


Imagem 21: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.284, 1882, p.4



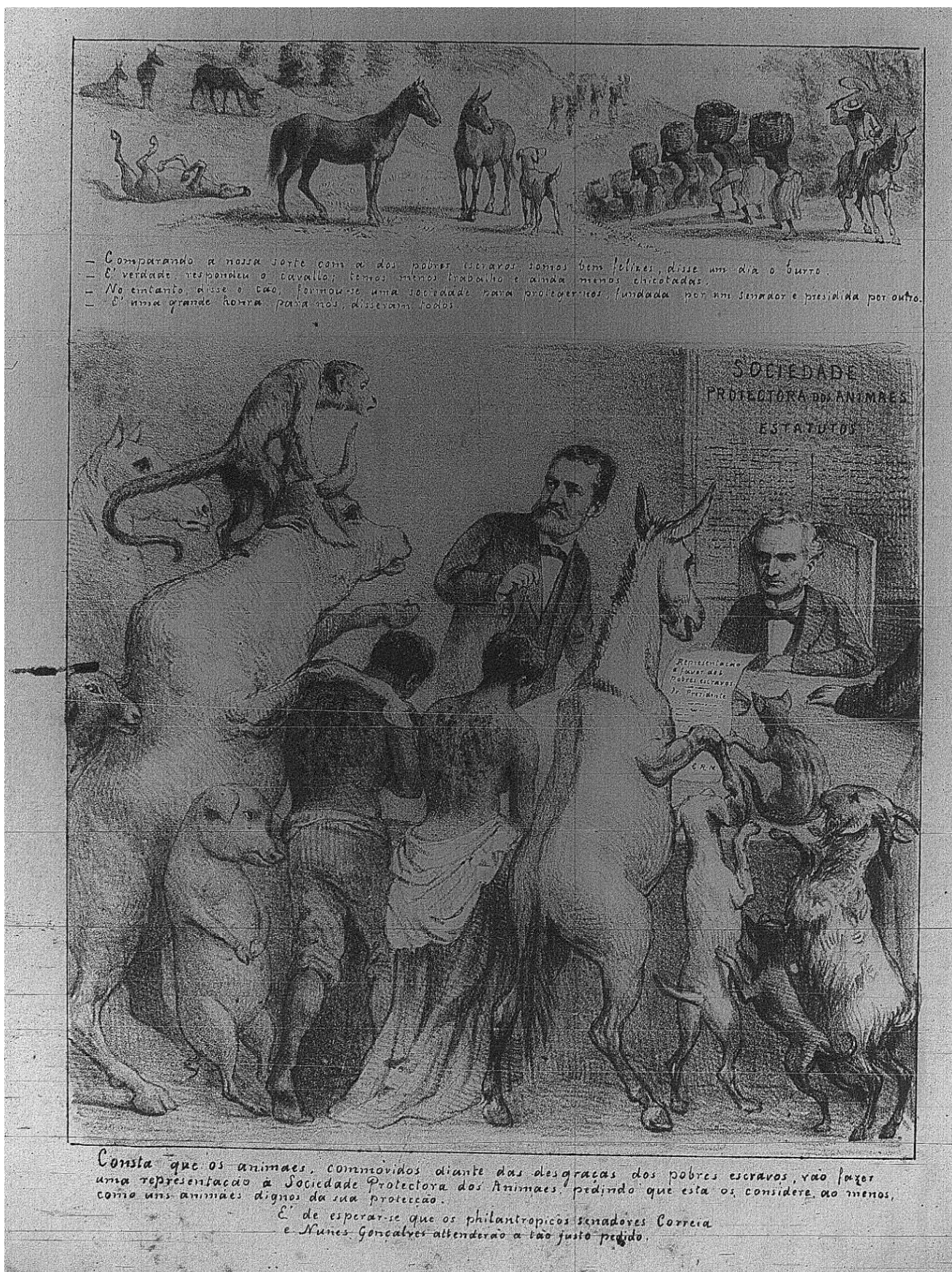


Imagem 22: Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.437, 1886, p.6



Imagem 23: Grandville. *Scenes de la vie privée et public des animaux*. Paris: J. Hetzel, Libraire - Éditeur, 1880.

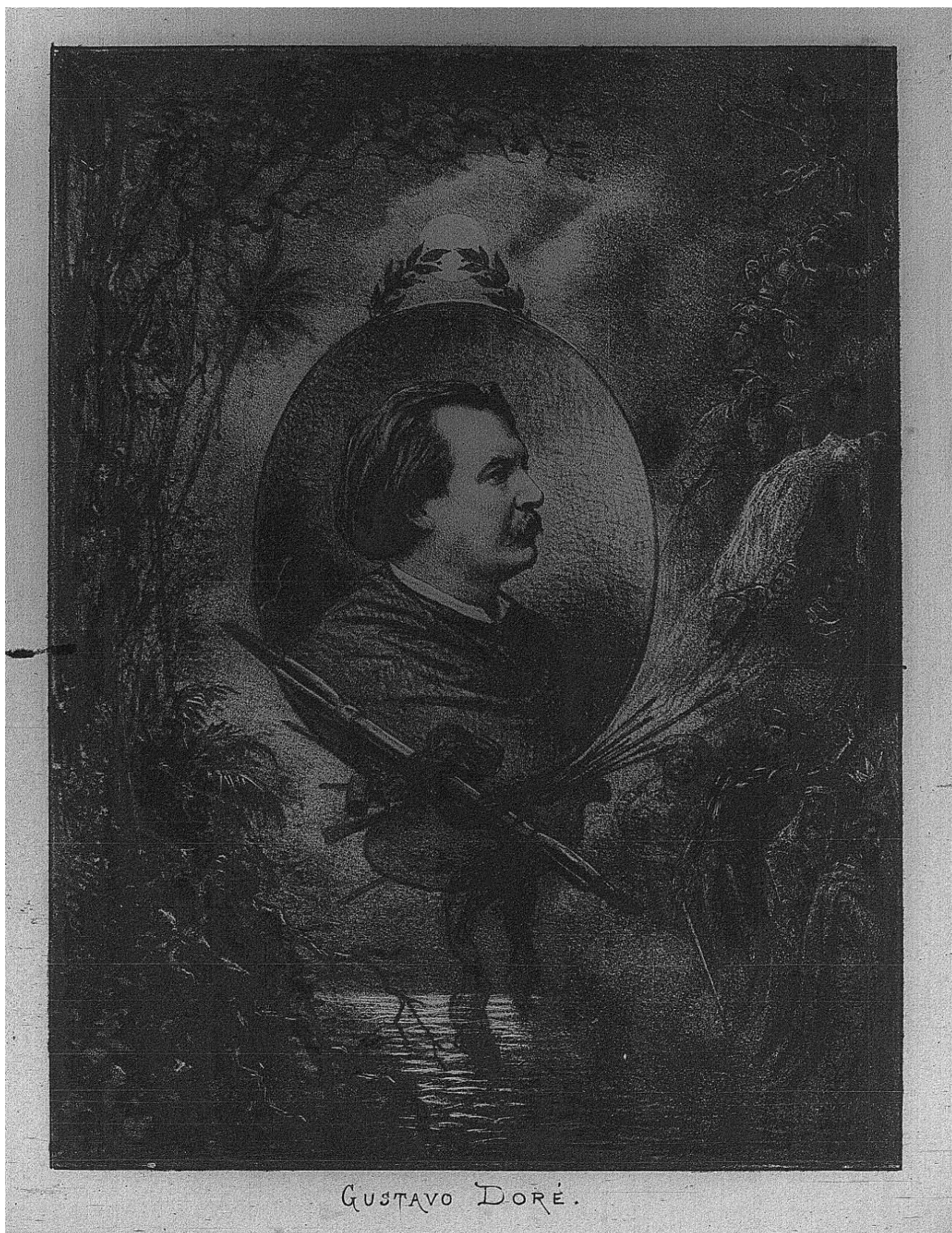
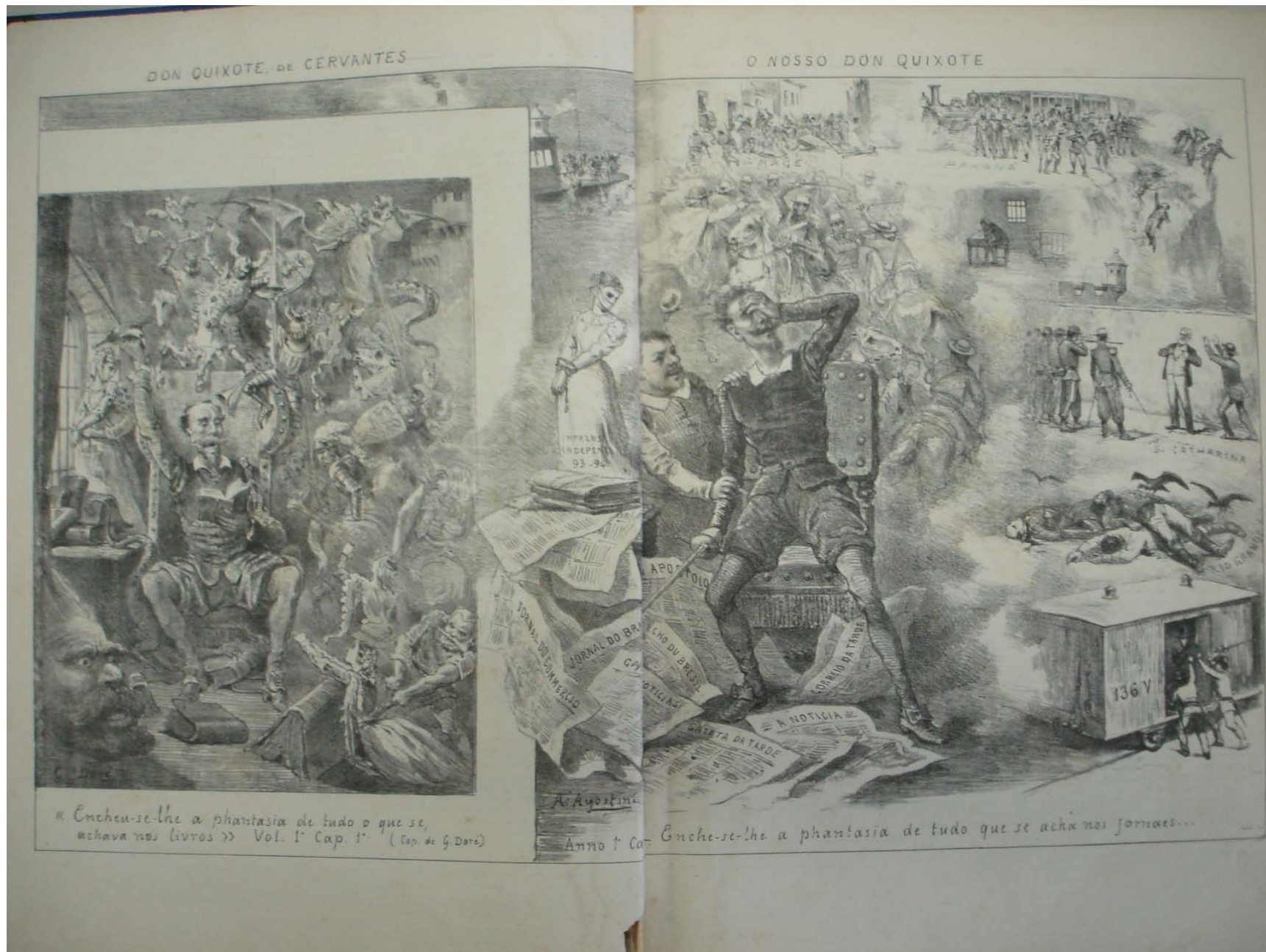
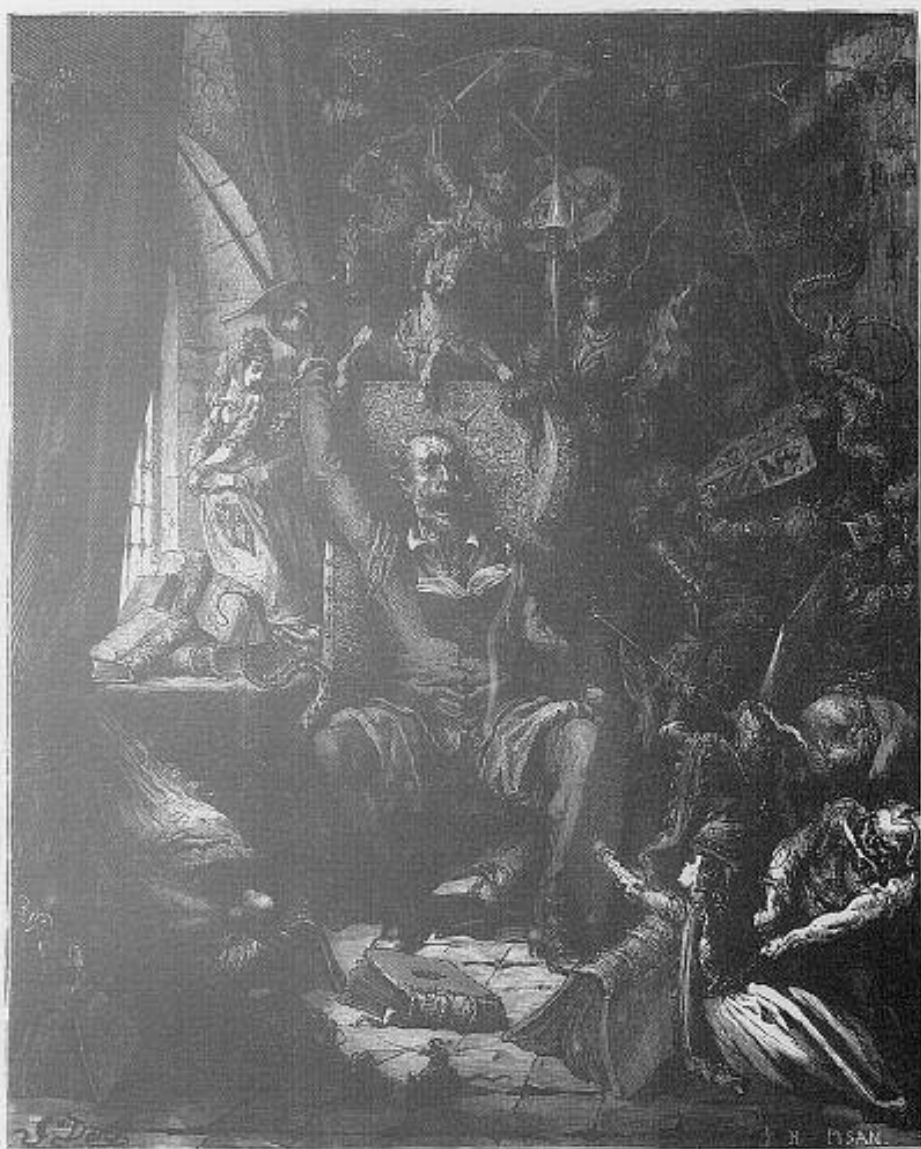


Imagem 24: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.331, 1883, p.8



Imagem 25: *Don Quixote*, Rio de Janeiro, N.1, 1895, p.4 e 5





SON IMAGINATION SE BENEFICE DE TOUT DE QU'IL AVAIT LU.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Imagem 26: Gustave Doré. Ilustração *Don Quixote*



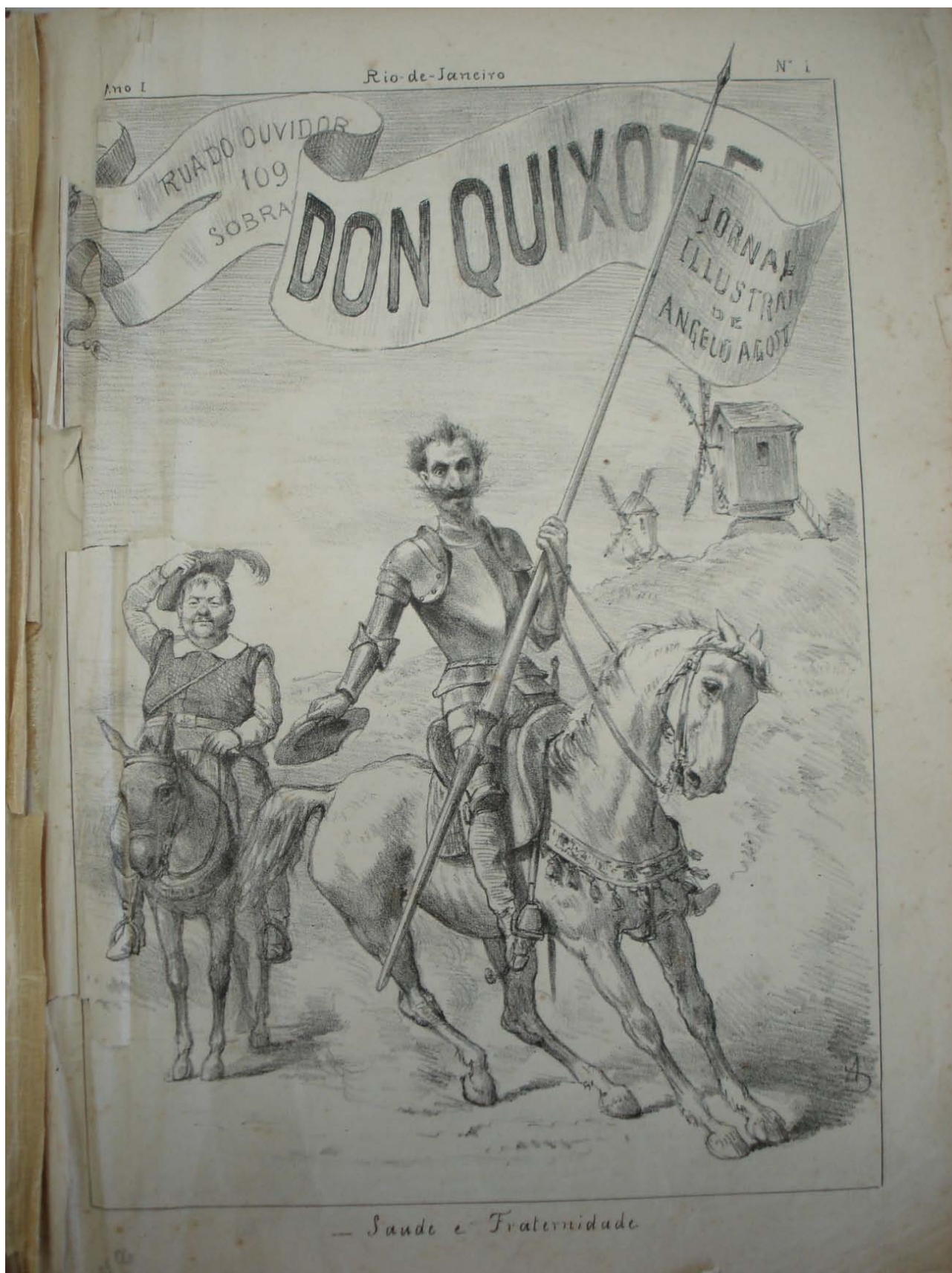
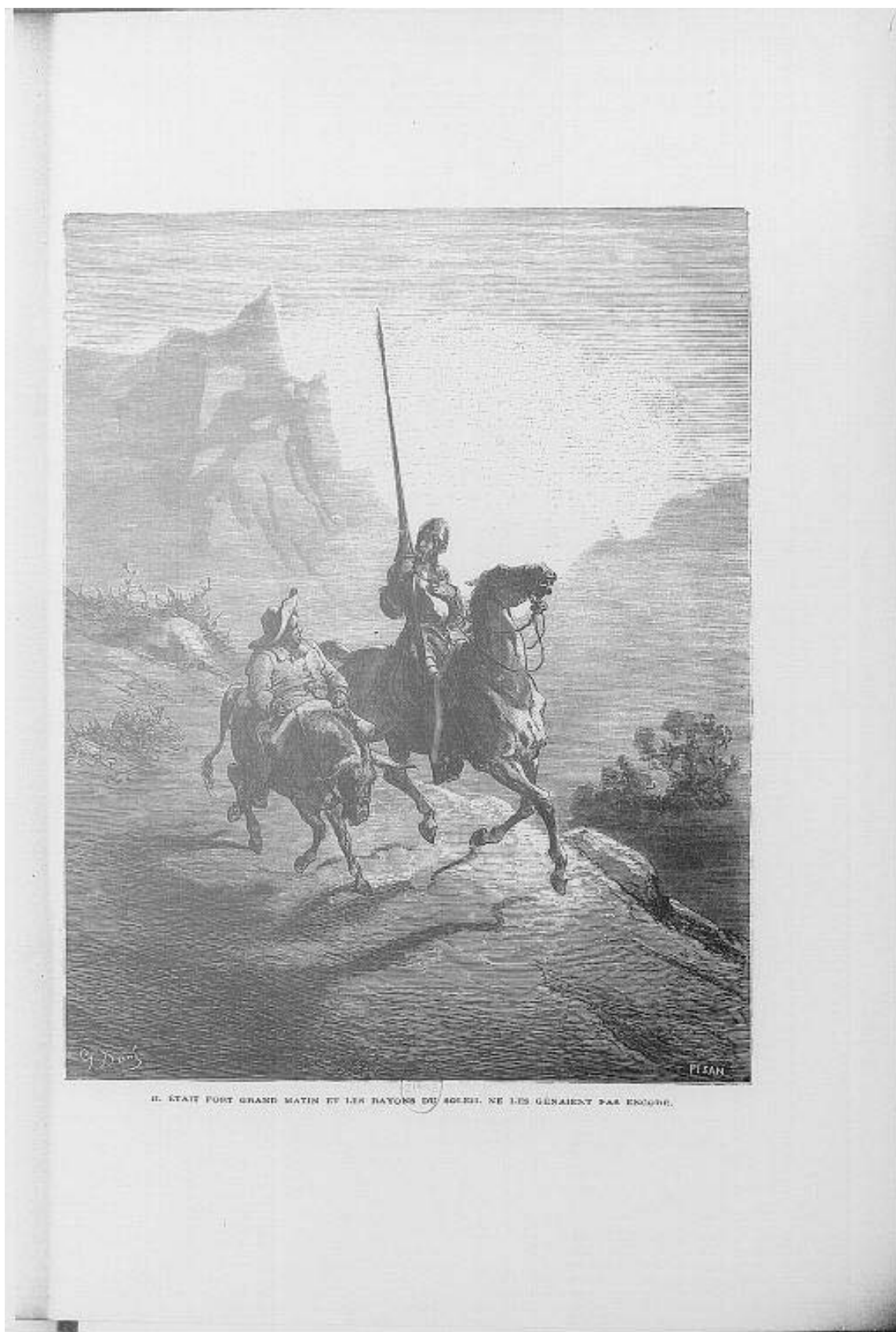


Imagem 27: *Don Quixote*, Rio de Janeiro, N.1, 1895, p.1





Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Imagem 28: Gustave Doré. Ilustração *Don Quixote*

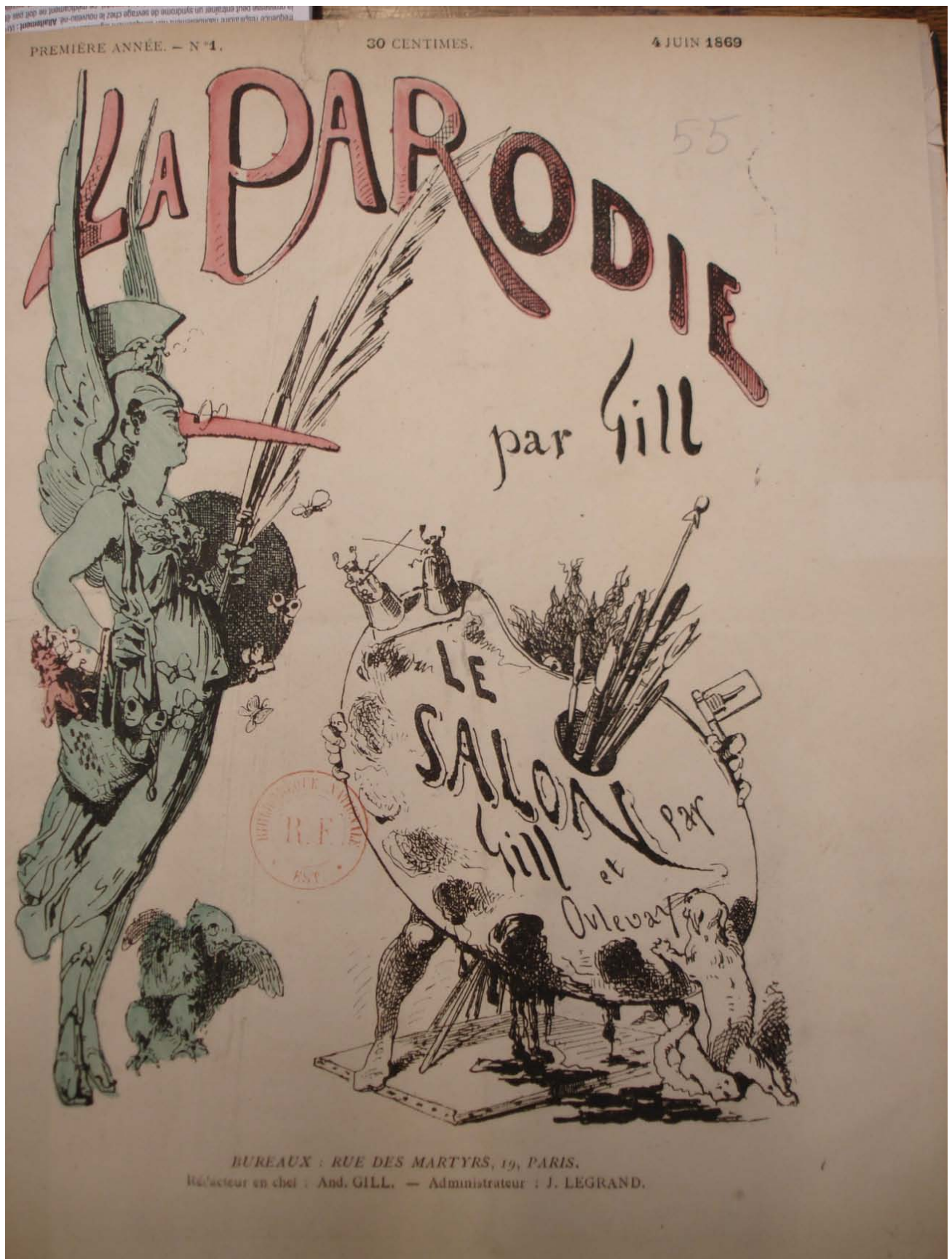


Imagem 29: André Gill. *Le salon de 1869*





Imagem 29a: André Gill. *Le salon de 1869*



Imagem 30: *Don Quixote*, Rio de Janeiro, N.29, 1895, p.8



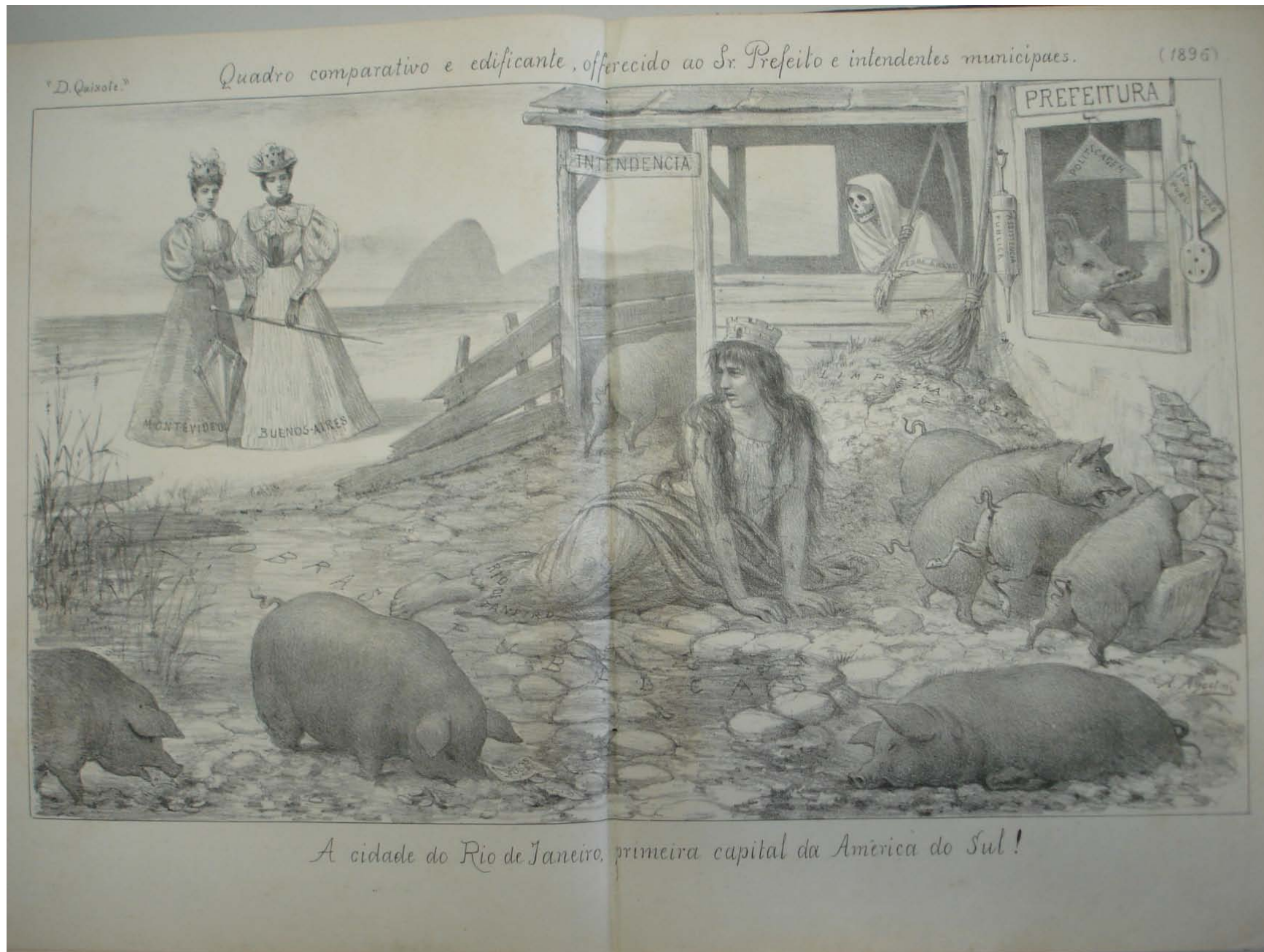




Imagem 32: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N53, 1896, p.5

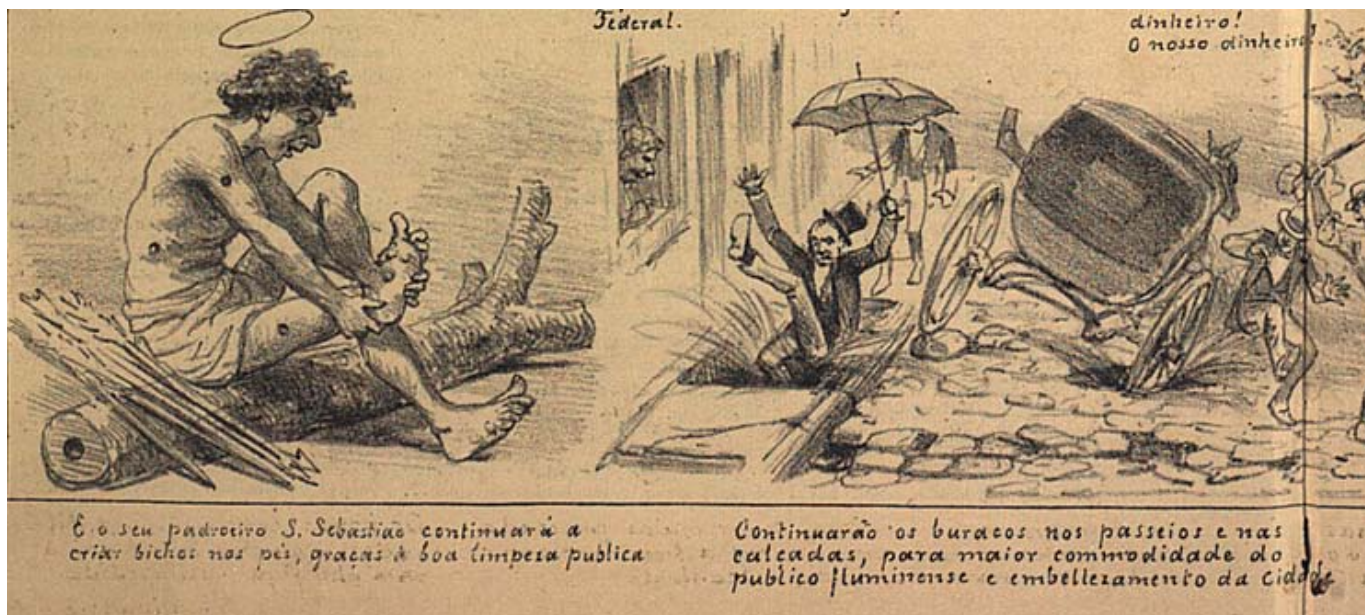


Imagem 32a: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N53, 1896, p.4





Imagem 32b: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N53, 1896, p.5

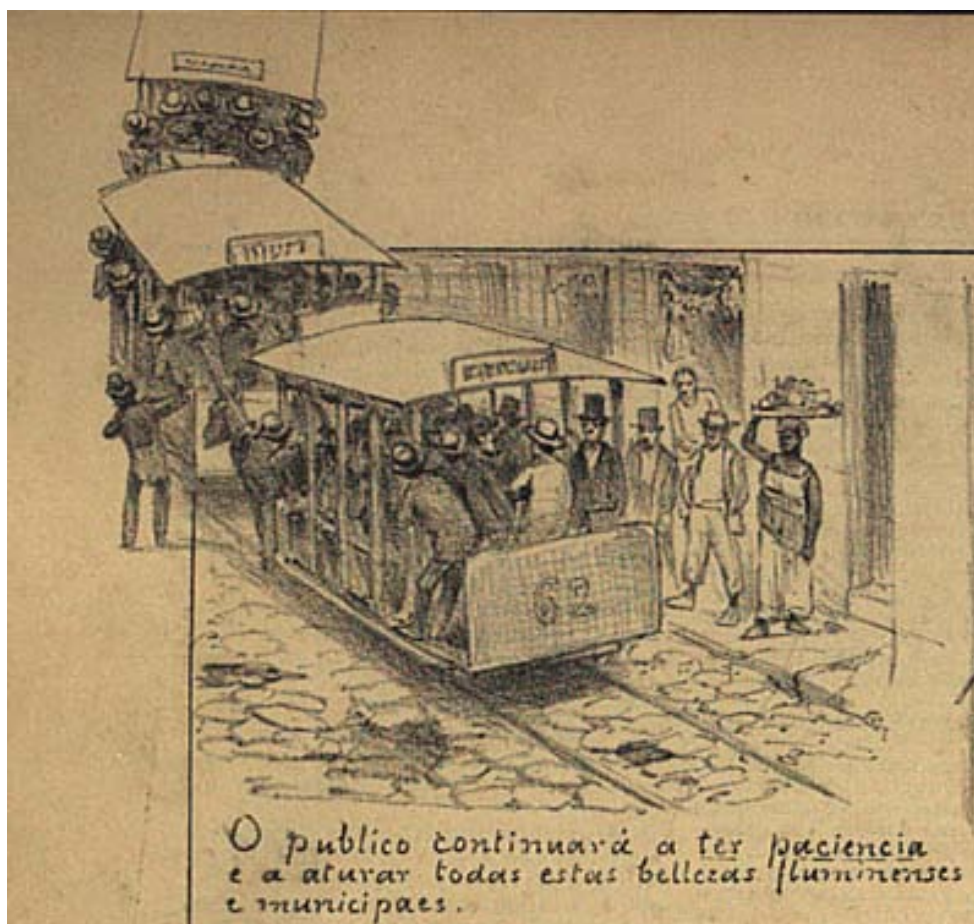


Imagem 32c: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.53, 1896, p8





Imagem 33: Louis Rochet - *Monumento Equestre de D. Pedro I* – 1862.



Imagem 34: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.128, 1878, p.4 e 5



# REVISTA ILUSTRADA

## CORTÉ

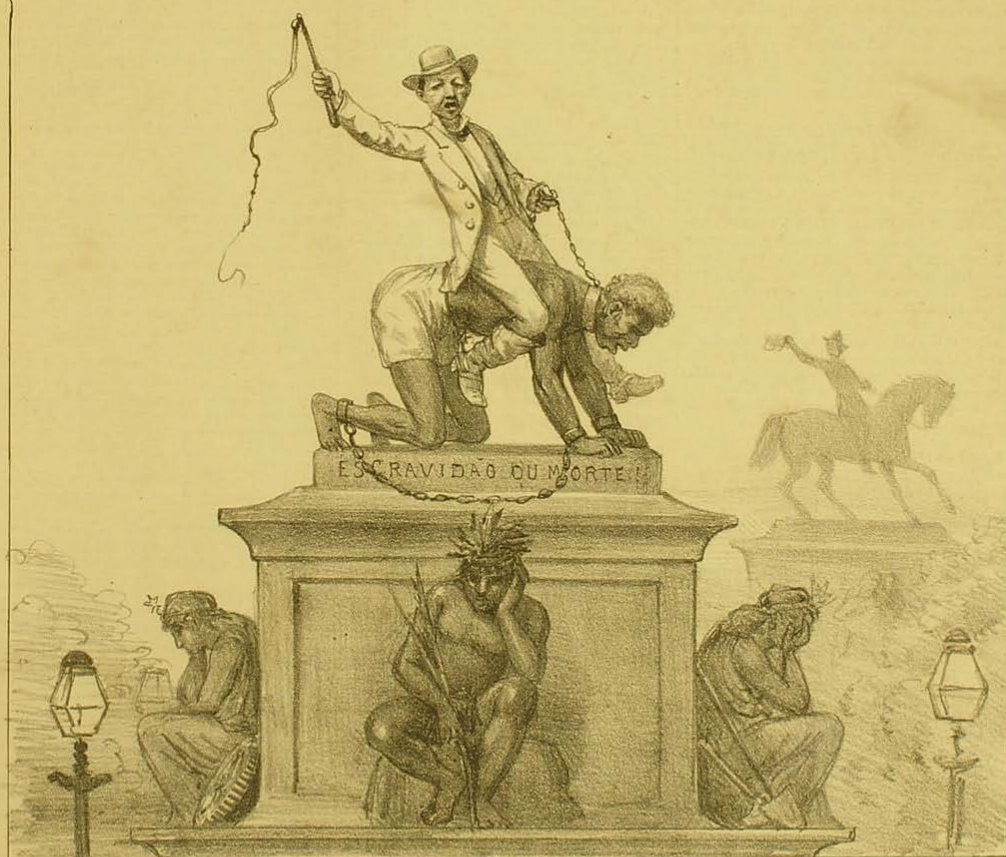
Anno... 16 \$ 000  
Semestre... 9 \$ 000  
Trimestre... 5 \$ 000

## PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI

A correspondência e reclamações devem ser dirigidas  
a Rua da Assembleia 44 Officina Lithographica da Revista Illustrada.

## PROVINCIAS

Anno... 20 \$ 000  
Semestre... 11 \$ 000  
Avulso... 5 \$ 000



Projecto de uma estatua equestre para o illustre chefe do partido liberal. Esta estatua deve fazer  
pendant com a de Pedro I. e será collocada no dia 7 de Setembro de 1881.  
A iniciativa dos illustres fazendeiros de Cebolas é que devemos mais esse monumento das nossas glorias.

Imagem 35: Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.222, 1880, p.1



Imagem 36: *Melancholia I*, Dürer.





A brava gente não tendo até hoje achado outro modo de manifestar o seu entusiasmo semão por meio de foguetes, o bronzeo monumento da independência e todo o seu seguilo, acabará um dia por escumir-se de veras.

Imagem 37: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.264, 1881, p.4 e5



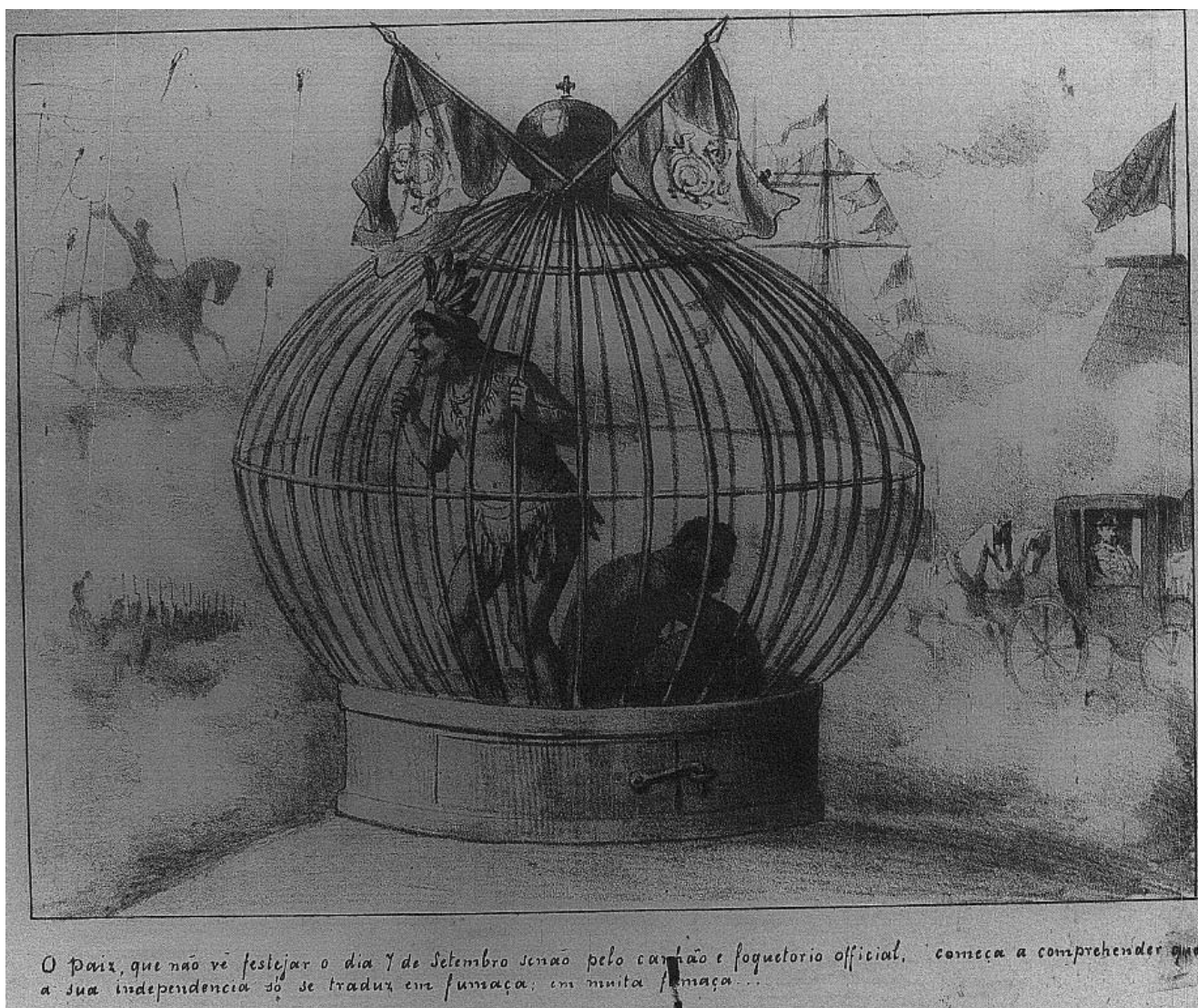


Imagem 38: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.264, 1881, p.8

# REVISTA ILUSTRADA

## CORTE

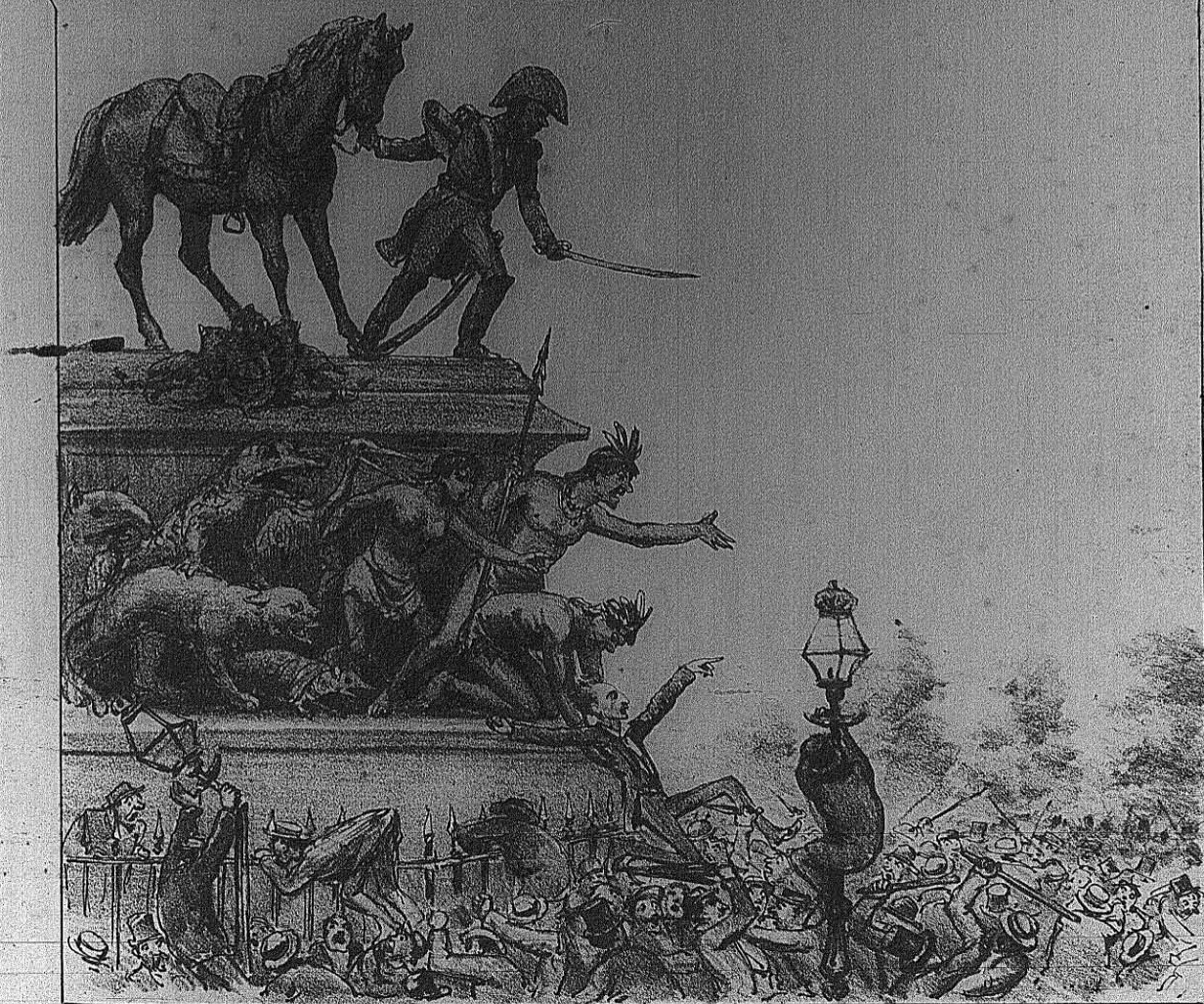
ANNO 16 \$000  
SEMESTRE 9 \$000  
TRIMESTRE 5 \$000

## PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI.

A correspondência e reclamações devem ser dirigidas  
A RUA DE GONÇALVES DIAS, N.º 66, 1.º ANDAR.

## PROVINCIAS

ANNO 20 \$000  
SEMESTRE 11 \$000  
AVULSO \$500



O Meeting do dia 30 de Outubro no Largo da Constituição. Pedro I., vendo um grupo de desordeiros, apoiado pela policia, attacar um cidadão no exercicio pacifico de seus direitos civis, politicos e oratorios, aos gritos de viva a Monarchia, esteve quasi a metter a espada em todos esses monarchistas e gritar: Viva a Republica!

Imagem 39: Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.272, 1881, p.1



ANNO 11

RIO DE JANEIRO 1886

N.º 439

# REVISTA ILUSTRADA

## CORTE

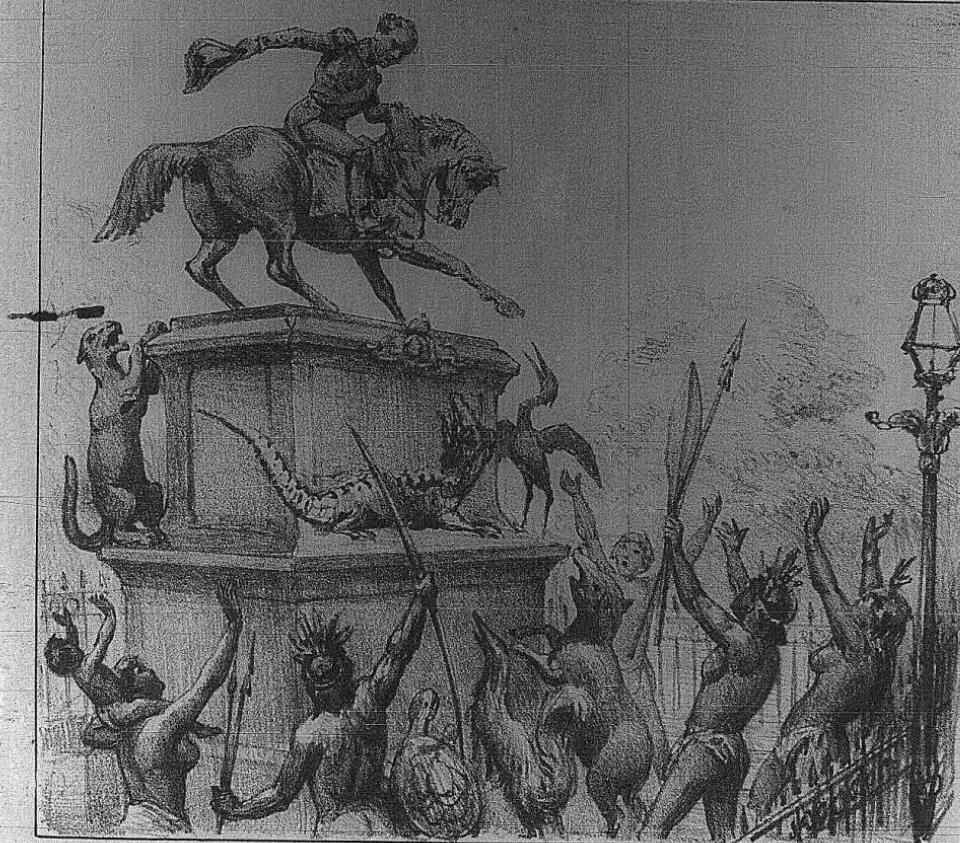
ANNO 16 \$000  
SEMESTRE 9 \$000  
TRIMESTRE 5 \$000

## PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI.

A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas  
A RUA DE GONÇALVES DIAS, N.º 50, SOBRADO.

## PROVINCIAS

ANNO 20 \$000  
SEMESTRE 11 \$000  
AVULSO 1 \$000



No dia 7 de Setembro. — Vendo a indiferença da brava gente moderna para o grande dia da Independência, os índios do pedestal festejaram elles mesmos o seu monumento, saltando os viraes do estylo. D. Pedro I. houve por bem agradecer a manifestação. (Disseram, que elle mesmo a mandou fazer.)

Imagem 40: Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.439, 1886, p.1



Imagem 41: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.513, 1888, p.4 e 5



Imagem 42: Escultura de José Bonifácio realizada por Louis Rochet, hoje localizada no largo de São Francisco de Paula, no Rio de Janeiro.



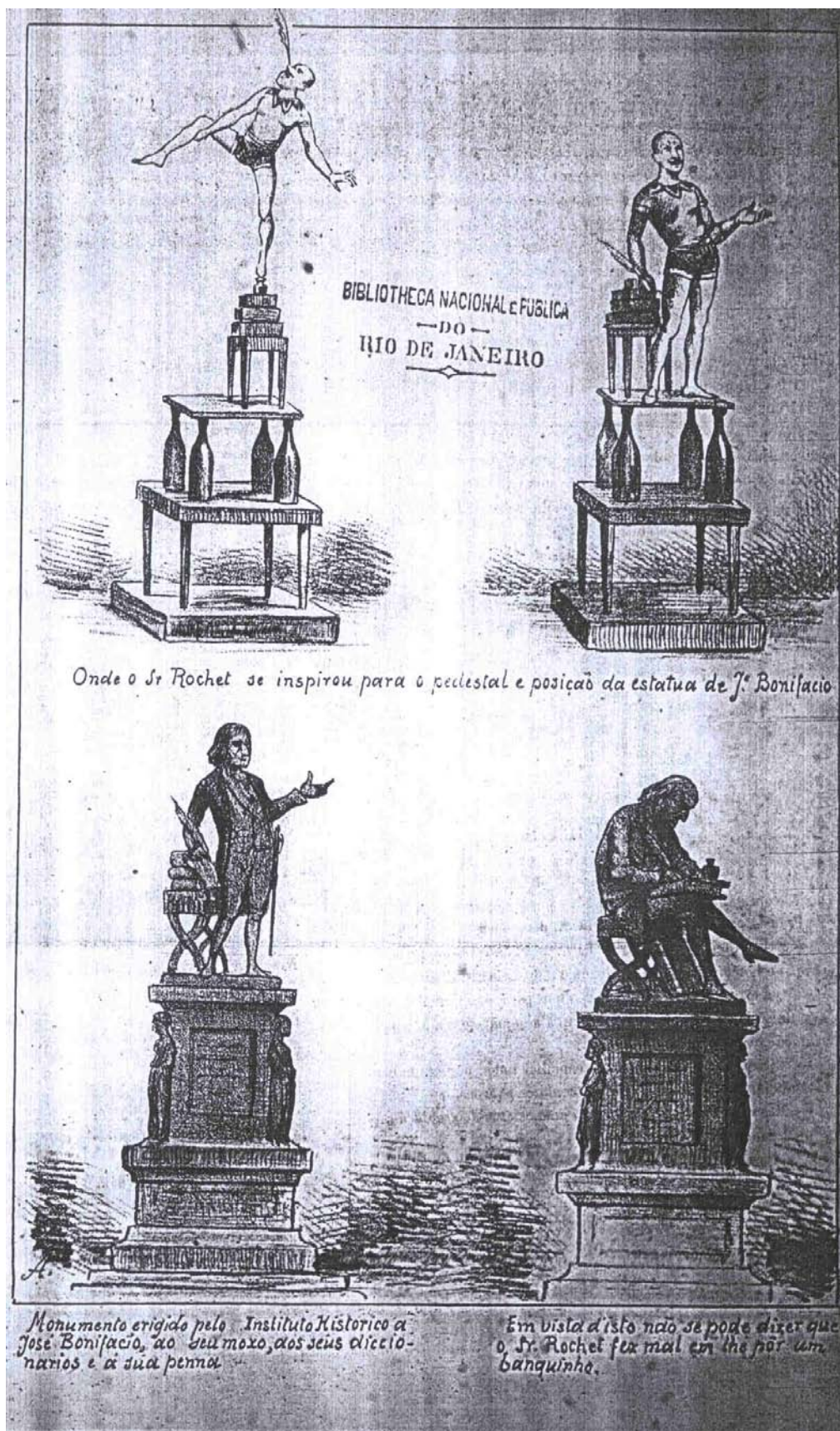
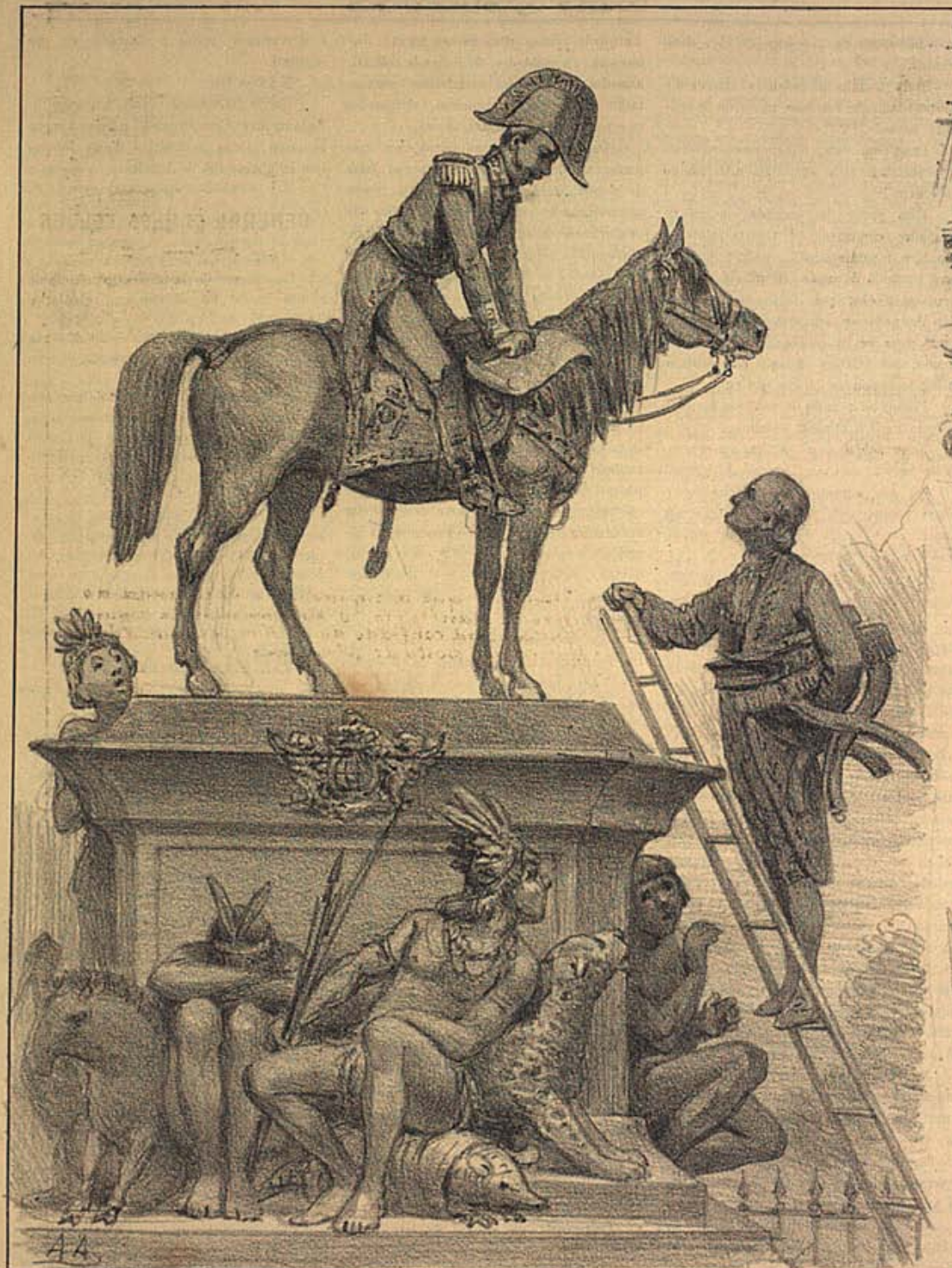


Imagem 43: *O Mosquito*, Rio de Janeiro, N.157, 1872.





J. B. — Venho cumprimentar V. M. e, com pesar, vejo que a brava gente brasileira é meio ingrata. Nem mais um bico de guê, nem bandeirinhas, nada enfim para o fundador de sua nacionalidade!

Pedro I. — É tu, meu Bonifácio, que tanto trabalhaste para isso, deixaram-te ficar às escuras. Não admira; com um Alvarenga à testa da Sociedade Comemorativa das Datas Nacionais, não era de esperar outra coisa. Há jacobinos que esquecem que são brasileiros.

Imagem 44: *Don Quixote*, Rio de Janeiro, N.93, 1899, p.4

## Capítulo III

### Entre imagens e textos: a crítica de arte de Angelo Agostini

#### 3.1 Crítica de arte no século XIX

Dario Gamboni, ao discutir o estudo da crítica de arte no século XIX, destacaria o importante papel da imprensa para a compreensão dessa produção:

(...) Durant le XIXe siècle et plus particulièrement sa seconde moitié, ce que l'on appelle "critique d'art" connaît un processus de professionalization au cours duquel le pôle journalistique deviant dominant (...)¹

No Brasil, a produção das artes plásticas teria um debate crítico mais tardio, tendo sido a imprensa o palco privilegiado deste. Não se poderia deixar de lembrar a obra de Manuel de Araújo Porto Alegre, que, entre outras iniciativas no cenário artístico, publicaria, em 1841, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), um artigo sobre a Escola Fluminense de Pintura, um texto curto, mas que reivindicava para o Brasil uma vida artística anterior à chegada da Missão Francesa.

A produção artística brasileira do século XIX foi tratada e comentada, mesmo que de forma tímida, quase que exclusivamente através da imprensa. Todavia, até a década de 1870, ainda não tinha surgido um periódico que se destinasse exclusivamente para este fim. Só em 1879 a crítica de arte contaria com um periódico que se queria mais especializado, a *Revista Musical e de Bellas Artes*, ainda assim, dividindo espaço com a crítica musical, responsável pela maior parte dos artigos. Segundo o texto de apresentação da revista, esta assumiria a tarefa sem a pretensão de monopolizar este campo de atuação, mas com o claro propósito de se deter sobre as questões artísticas brasileiras.

Na falta de uma folha que tratasse especialmente das questões de musica e bellas-arts, era por todos conhecida.  
(...)

---

¹ GAMBONI, Dario. Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle. In: *Romantisme*, n.71, 1991, p.10.

Os paizes, ainda mesmo os mais atrasados neste ramo de conhecimentos, têm um ou mais órgãos especiaes que se occupão da arte, já cuidando do seu progresso e desenvolvimento, já registrando os commettimentos artísticos dos seus filhos, para o que achão insufficientes, pelo limitado espaço que dedicam a esta secção, os jornais políticos, noticiosos ou humorísticos.

Não nos illudimos com as pretensões de supprir de remédio infalível este mal. O que podemos asseverar é que, o que nos falta em força e competencia, sobeja-nos em diligencia e boa vontade<sup>2</sup>.

Não se observa, em geral, naquele período, uma preocupação de sistematização da história do desenvolvimento das artes plásticas no Brasil, como apareceria, por exemplo, na literatura, tanto em termos de produção quanto de crítica. Livros com o propósito de fazer crítica de arte só surgiram no Brasil na década de 1880, mais precisamente em 1885, com o trabalho de Félix Ferreira *Belas Artes: estudos e apreciações*, seguido, em 1888, pelo trabalho de Gonzaga Duque Estrada, *A Arte Brasileira*.

O livro de Duque Estrada foi e é ainda uma importante referência para os estudos artísticos do século XIX brasileiro. Duque Estrada tem, como um dos grandes diferenciais em relação à crítica publicada na imprensa em geral, uma erudição e uma preocupação em balizar suas análises a partir dos principais nomes da crítica europeia. O crítico demonstrava, a partir das citações, um grande conhecimento da produção crítica, sobretudo francesa, da época. Outra questão, diferencial, a ser destacada na sua crítica é uma tentativa de sistematização. O crítico fez uma reflexão que buscou identificar os germens da arte brasileira, as condições que propiciaram seu florescimento e desenvolvimento até a publicação de *A Arte Brasileira*.

Quando hoje um pesquisador busca a fortuna crítica de um artista do século XIX brasileiro, precisa ficar longos períodos em arquivos pesquisando em busca de notas e comentários dispersos em vários periódicos. As reflexões sobre a produção artística no Brasil do século XIX são bastante lacunares; portanto, há pela frente um imenso trabalho de recuperação de fontes e análises.

De qualquer forma, esse conjunto de textos críticos publicados na imprensa brasileira oitocentista indicava uma preocupação que ia além de simplesmente informar, pois eles visavam também formar o público para a produção artística. A imprensa e principalmente alguns dos periódicos que tratavam de temas culturais, como a *Revista*

---

<sup>2</sup> *Revista Musica*. Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 1, 1879.

*Ilustrada*, demonstravam claramente esse objetivo de formar um público, de dar condições para que a população apreciase um determinado tipo de arte. É claro que não era uma escolha aleatória, mas sim pautada nos critérios dos responsáveis por essas publicações.

Nesse trabalho de educação para o olhar, as imagens também desempenhariam um papel relevante, sendo responsáveis pela divulgação e pelos questionamentos de obras e artistas. Com os periódicos ilustrados, o espaço que as imagens ocuparam foi se tornando cada vez maior, sendo que algumas dessas revistas, como *O Mosquito* e a *Revista Ilustrada*, chegaram a dedicar páginas inteiras exclusivamente para tratar das exposições organizadas pela Academia Imperial de Belas Artes através das imagens.

Como instituição oficial da produção artística brasileira oitocentista, a academia e suas exposições foram temas privilegiados pela crítica para a discussão da arte nacional. O seu corpo docente, as suas diretrizes, as premiações, bem como os seus alunos, a partir da década de 1870, sobretudo, tornavam-se temas instigantes nos debates jornalísticos, dividindo a imprensa entre partidários e críticos.

Os debates no meio jornalístico não serão tema central neste trabalho, cujo objetivo é a apresentação e análise da crítica produzida por Angelo Agostini, através de textos e imagens, desde a década de 1870, quando as questões artísticas começaram a aparecer em seu trabalho, até o início do século XX, quando o jornalista publicou seu último periódico.

### 3.2 A crítica de Angelo Agostini

La critique d'art étant dépourvue de formation spécifique et ne constituant pas l'occupation exclusive de ses auteurs, une attention particulière devrait être accordée à l'étude comparative de leurs formations et de leurs système d'activités, ainsi qu'à celle de leurs origines sociales et de leurs rattachements institutionnels<sup>3</sup>.

Gamboni, no trecho acima, chama a atenção para a diversidade de formação e atuação dos críticos no século XIX e ressalta como seria importante, para entender essa produção, levar em conta esse aspecto. Nesse sentido, falar da produção de Agostini implica necessariamente em considerar sua atuação jornalística, artística e política. A obra de Agostini reflete suas convicções tanto estéticas quanto políticas.

---

<sup>3</sup> GAMBONI, Propositions pour l'étude..., p. 11.



A instituição parlamentar, de acordo com o crítico, seria a grande responsável pelas mazelas brasileiras, a grande atravancadora do desenvolvimento econômico, social e artístico nacional. Enquanto o Brasil não se livrasse do governo monárquico e, principalmente, da escravidão, nada prosperaria nessa nação.

Essa premissa política é um dos prismas através dos quais se pode olhar para a produção crítica de Angelo Agostini, a qual se deu através de textos e caricaturas publicadas em periódicos a partir da década de 1870, sendo a mais relevante publicação a *Revista Illustrada*. Sua atuação na imprensa, conforme indicado anteriormente, teve início em 1864, em São Paulo, mas as questões de crítica de arte surgiram a partir de 1872, quando atuava no *Mosquito* (ver imagens 1, 2 e 3).

Não se encontra na produção crítica de Angelo Agostini uma sistematização ou reflexão mais concisa sobre a origem das artes plásticas e seu desenvolvimento, como aquela que se observaria em Duque Estrada; pelo contrário, seus escritos são esparsos e se detêm prioritariamente nas questões contemporâneas. Não há nenhuma certeza, nem mesmo no sentido de que tenha sido Agostini o autor de todos os textos críticos publicados nos seus periódicos *Revista Illustrada* e *Don Quixote*. A hipótese defendida é a de que, diante da força das suas caricaturas e da virulência dos textos, se o crítico não escreveu todos, diretamente, certamente compartilhava de suas ideias, pois não se vê no conjunto da produção que lhe é atribuída, ao menos no que toca à questão artística, nenhuma contradição relevante. Além disso, nos periódicos de Agostini, seriam constantes as afirmações de unidade em torno das opiniões defendidas: “De há muito que não deve ser desconhecido que a *Revista Illustrada* sem exceção está do lado da razão, e que as opiniões que publica estão sempre de accordo com as honestas convicções do seu editor”<sup>4</sup>. Agostini orgulhava-se de divulgar que jamais teria aceitado publicar anúncios publicitários em suas revistas com o intuito de preservar sua liberdade de opinião. Assim, parece pouco provável que o jornalista permitisse a publicação de um texto com o qual não concordasse.

Carlos Maciel Levy, em sua apreciação sobre Agostini enquanto crítico, exprime a seguinte opinião:

---

<sup>4</sup> A *REVISTA Illustrada*. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 309, p. 6, 1882. Artigo originalmente publicado no jornal *Rio News* de 24 de julho de 1882.

Considerando-se principalmente artista e jornalista, suas atividades como crítico, contudo, foram bastante amplas e em geral oportunas e acertadas. Abolicionista convicto, anticlerical e feroz opositor da monarquia, possuidor de sólida formação cultural e de uma extraordinária capacidade de explorar os aspectos ridículos de seus adversários, Agostini em assuntos de arte também optou pelos enfoques agressivos e de cunho revolucionário. Tinha especial predileção por recriminar, com ironia cortante, as falhas e incoerências da Academia Imperial de Belas Artes e dos professores e alunos que à sombra da instituição faziam carreira<sup>5</sup>.

Os principais momentos de reflexões críticas, ou as críticas de maior volume encontradas na produção de Angelo Agostini se concentram em torno das Exposições Gerais da Academia de 1879 e 1884 e da exposição do Liceu de Artes e Ofícios, em 1882, sendo que, nos anos subsequentes a cada uma delas, ainda continuavam ecoando discussões a seu respeito. Houve também, além desses grandes debates nos quais a Academia foi a grande protagonista, comentários de exposições individuais ou de alguns artistas em especial.

A crítica feita por Agostini tinha um estilo muito marcado pela ironia e agressividade. Não se perceberiam diferenças no tom, quando se lesse um artigo contra a escravidão ou contra a Academia.

Em presença de tão tristes resultados, o pezar é acabrunhador, pensa-se naturalmente nas causas que tão funestamente estão influindo nos destinos das bellas-artes, entre nós. E não é muito difficil convergil-as, filial-as, á má direcção dos alumnos, á carência de quem lhes guie a inspiração, lhes aperfeçoe o gosto, lhes ensine uma technica mais perfeita, menos esterilizadora, menos erroneamente convencional, quem lhes dê emfim a verdadeira noção da arte (...)<sup>6</sup>.

Por outro lado, como será discutido no último item deste capítulo, o crítico também tinha suas preferências, para as quais dispensava palavras e imagens no intuito de promoção, valorização e divulgação de artistas e de suas obras.

Outra característica da crítica de Agostini é uma quase ausência de referências diretas a outros críticos de arte para embasar os seus textos, como fazia Duque Estrada. Os raros momentos em que recorreria aos nomes de artistas ou críticos estrangeiros estão

---

<sup>5</sup> LEVY, Carlos Roberto Maciel. A Exposição Geral de 1879 e a crítica de Angelo Agostini (1843-1910). *Revista Crítica de Arte*, Rio de Janeiro, n. 4, dez. 1981.

<sup>6</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 187, p. 2, dez. 1879.

associados à intenção de mostrar a pretensão de algum artista ou da crítica em geral, a qual ousaria se comparar à Europa:

Não distinguir o bom do soffrível ou do medíocre, não pôde agradar senão aos que se acham n'esta ultima classificação. Mas o que se há de fazer?... Não se pôde exigir que a nossa imprensa tenha críticos da força de Charles Blanc, Theophilo Gauthier e outros. E se por acaso os tivesse, estou bem certo que quase todos os artistas se empenhariam para que não fallassem das suas obras<sup>7</sup>.

Agostini acreditava na importância da crítica, pois através dela se julgariam os trabalhos e, dessa forma, poderia haver contribuição para o desenvolvimento dos artistas, para seu aperfeiçoamento. A crítica era considerada um instrumento de distinção fundamental para a arte. Todavia, Agostini alegaria dificuldades em fazer crítica de arte, pois acreditava que o público poderia não compreender as colocações, prejudicando assim o artista. Em seus escritos, percebe-se algum descrédito com relação à capacidade de assimilação da arte por parte do público.

Dizer o que se pensa, o que se sabe, o que se vê; notar esta ou aquella incorrecção, descuido ou defeito: louvar o que é bom e apontar o que não é, são cousas que não se podem fazer entre nós. E porque? Porque infelizmente nunca ou quasi nunca se fazem criticas sensatas e conscienciosas; porque poucos entendem e muitos escrevem sem nada entender. Não posso explicar d'outro modo certos louvores immerecidos que leio às vezes nos jornaes, acerca de verdadeiros disparates expostos em algumas casas da rua do Ouvidor, e uma completa indiferença quando se trata de trabalhos que tem algum mérito<sup>8</sup>.

É difícil situar precisamente as referências teóricas de Agostini. Há certamente alguma simpatia, ou pelo menos conhecimento, acerca de Hypolite Taine (1828-1893), autor que defenderia a importância do meio na formação do artista: “A theoria do meio, tão brilhantemente sustentada por Taine, conta hoje mais um adepto fervoroso. (...) o meio actua poderosamente sobre o organismo humano regulando o gosto e as acções de cada um”<sup>9</sup>. Para Angelo Agostini, só um ambiente rico de referências artísticas proporcionaria

---

<sup>7</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 292, p. 3, 1882.

<sup>8</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 374, p. 6, 1883.

<sup>9</sup> MEMÓRIAS de um diletante. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano III, n. 124, p. 6, 1878.

condições de criação, da mesma maneira que culpava o “pobre” ambiente cultural brasileiro como um dos contribuintes para uma formação insipiente dos artistas.

O realismo, muito noviço entre nós, póde ter grandes deffeitos como escola phylosophica, mas tem um principio útil e humanitário: corrigir expondo em toda sua hediondez o crime o ou a moléstia social. Tomando para assumpto da obra d’arte um facto principal, discute-o lógica e naturalmente, prescindindo do interesse dos personagens que põe em jogo. Repousando na verdade será forçosamente muito fecundo às artes, em quanto que o idealismo platônico, apesar de todas as seduções ideaes, há de cahir pela base como as velhas superstições theologicas de sachristia, porque é mentiroso perante a sciencia que tudo regula e tudo explica e falso perante a arte que não póde ser o producto de phantasias doentes<sup>10</sup>.

É provável que também apreciasse a leitura de *L’Esthetique*, de Eugene Veron, por seu posicionamento contrário ao idealismo e sua reação contra a academia. Segundo Veron, as regras limitadoras da academia prejudicariam a expressão do sentimento na arte. No entanto, embora Agostini questione o ensino proposto pela academia brasileira, não parecia contrário à instituição acadêmica, pois acreditava na necessidade de um centro formador. Em 1879, surgiria um debate na imprensa no qual alguns periódicos chegaram a propor o fechamento da AIBA; Agostini foi contra, expondo uma preocupação de que, com o fechamento da academia de belas artes, o Brasil ficasse totalmente alheio à produção artística, sem a possibilidade de formar artistas.

A imprensa tem reclamado o fechamento, a abolição da Academia de bellas-artses. Attendendo a falta de um museu, onde os artistas pudessem ir estudar os bons modelos, á falta de cursos em que bebessem os principios necessarios, sem uma atmospherica artistica, é certamente um erro pedir tanto; o mal não implica a falta do bem. Mas é necessaria, indispensavel uma reforma completa, uma substituição do pessoal docente; porque em quanto os alumnos tiverem professores de pintura que não sabem desenho, professores de paisagem que não conhecem a natureza, professores de esculptura que não tem noção da arte, professores de architectura pedreiros aposentados, o ensino academico será forçosamente nocivo, corruptor fatal ás artes<sup>11</sup>.

Outro exemplo de que era favorável ao ensino acadêmico é o fato de que, quando assumia um posicionamento no qual defendia que os artistas brasileiros fossem estudar em

---

<sup>10</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 179, p. 2, 04 out. 1879.

<sup>11</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 187, p. 2, 1879.

Roma, e não em Paris, não dizia que esses artistas deveriam evitar as academias europeias. Angelo Agostini acreditava que só Roma poderia oferecer o que os artistas brasileiros precisavam:

Por ora, nos limitaremos a dizer que Roma offerece muito mais vantagem a quem quer estudar do que Paris. Esta grande capital, tem a vantagem, é verdade, de ver para ahi affluir tudo o que ha de melhor em materia d'arte; as suas exposições annuaes no salon dão uma idéa geral do movimento artistico de todos os paizes; mas isto será sufficiente para quem precisa estudar? Não nos parece. Será muito bom talvez para quem já sabe e que só precisa vêr; mas para quem pretende apprender não ha outro paiz senão a Italia e sobretudo Roma, onde se reúnem os melhores alumnos de todas as academia do mundo, que para ahi são enviados pelos seus respectivos governos para aperfeiçoarem-se nas artes da pintura, esculptura, architectura e musica<sup>12</sup>.

Paris, naquele momento, talvez representasse muito mais possibilidades de rompimento com a academia do que Roma. Além disso, Agostini não se pronunciava sobre um artista em particular que admirasse na Europa, o que poderia ajudar no conhecimento de suas preferências estéticas, como no caso de Duque Estrada, que demonstrava sua admiração por Delacroix.

Em alguns momentos, na revista de Agostini, apareceriam falas que denotavam, no Brasil, um “desenvolvimento artístico algum tanto atrasado e academico”, pautado em “convenções antigas”<sup>13</sup>, ideias que pareciam propor um rompimento com a arte acadêmica. Ou ainda falas mais explícitas, como a que segue:

Infelizmente, o Sr. Mafra é intransigente e não admite que a arte possa progredir, sahindo fóra das regras e convenções das antigas escolas italianas, hespanholas ou flamengas, que hoje todos repudiam, sem todavia deixar de admirar-as, por entender-se, e muito bem, que a arte deve ser livre, podendo cada artista dar o cunho da sua individualidade, no modo de sentir e executar, sem imitar nenhuma escola nem respeitar convenções e regras estabelecidas.

Ora, o Sr. Mafra deveria comprehender que essa evolução é toda natural; que hoje o modo de ver não é o mesmo de quase cincoenta annos; que tudo mudou e que a pintura, a esculptura, a musica e a architectura são interpretadas pelos artistas de uma maneira inteiramente diversa<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 441, p. 7, 1886.

<sup>13</sup> BELLAS Artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 462, p. 6-7, 1887.

<sup>14</sup> BELLAS Artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 494, p. 2, 21 abr. 1888.



Embora possa parecer contraditório afirmar que o crítico não era contrário à instituição acadêmica, por fazer tantas críticas à AIBA, como se observou na citação acima, Agostini acreditava que era preciso uma instituição de ensino artístico no Brasil. Caso contrário, por que então defenderia tão rigoroso aprendizado do desenho, muito estudo, disciplina, orientação segura, observação atenta, quadros de grandes artistas, bons professores? Se fosse realmente contrário ao ensino acadêmico, como explicar sua adesão incondicional à Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em anos republicanos?

Algo que é preciso ter em conta é que a leitura dos textos de muitos dos teóricos de arte conhecidos no Brasil, como Taine, Véron, Proudhon<sup>15</sup>, entre outros, era feita de acordo com interesses muito precisos. Alguns críticos aproveitavam algumas partes desses textos julgadas convenientes para balizar uma crítica, sem considerar, em muitos momentos, o conjunto do pensamento do teórico em questão. Em sua dissertação de mestrado sobre a polêmica das batalhas de 1879, Hugo Guarilha aponta alguns exemplos de que defensores de Victor Meirelles ou Pedro Américo teriam feito interpretações questionáveis, mencionando esses teóricos na tentativa de fundamentar seu posicionamento contrário ou favorável à academia. Na defesa de Meirelles, um crítico do folhetim do *Jornal do Commercio* utilizaria ideias de Proudhon, partidário de uma arte realista, para defender Victor Meirelles na *Batalha de Guararapes*, uma obra idealista. Com relação à utilização de *L'Esthétique* de Véron por partidários de Pedro Américo, o autor afirma:

Sua crítica ao ensino das academias vem bem a calhar na defesa de Pedro Américo. Não que o artista propusesse alguma ruptura em relação às regras, mas porque os críticos o elegeram como opositor da pintura oficial da AIBA realizada por Victor Meirelles. Os rumos tomados pela polêmica apontaram para uma questão que, se não era real, ao menos demonstrava

---

<sup>15</sup> Pierre-Joseph Proudhon (Besançon, 1809 – Passy, 1865), filósofo, político, tipógrafo e escritor francês, foi um dos nomes relevantes do anarquismo. Criticou tanto o socialismo quanto o capitalismo, tendo adotado o termo Mutualismo. Foi um crítico da propriedade estatal, da terra e do capital. Defendia o federalismo contra a centralização do poder. Suas ideias tiveram grande repercussão na Europa, sendo incorporadas por associações de trabalhadores e sindicatos. Sua obra *Du principe de l'art et sa destination social* foi publicada postumamente, em 1865. Nesse trabalho, o autor apresenta um estudo de Gustave Courbet e discute sobre o papel da arte na sociedade; ao questionar teorias estéticas de sua época, afirma que a arte deveria oferecer condições de melhorar a sociedade e que a arte que assim não se posicionasse seria falsa. Para ele, a arte teria um papel social e educacional a cumprir.

um interesse na renovação da arte produzida no Brasil (...) <sup>16</sup>.

Além dessa questão, existia ainda um problema de cunho político na visão de Agostini, pois a academia era identificada como instituição do poder monárquico. Essas questões certamente tinham um peso que iria além da crítica ao ensino que uma academia poderia proporcionar aos artistas. O que Agostini defendia era uma renovação da instituição, proposta no mesmo artigo acima citado:

É mais que evidente, hoje, que a nossa Academia de Bellas Artes precisa de uma reforma radical, começando por abandonar o edificio em que funciona, por ser de todo imprestavel. Não menos imprestaveis os seus estatutos, fabricados quase que no tempo de D. João VI , o que para o Brasil, em comparação á Europa, é equivalente á epocha anti-diluviana. Por exemplo: qualquer deliberação tomada pela directoria ou pela congregação dos professores, presidida pelo director da Academia, não pode ser posta em execução, sem que seja consultado o Sr. ministro do imperio. Precisa-se mudar o horario de uma aula, consulta-se o ministro; necessita-se pagar vinte ou trinta mil réis a um individuo, que serviu para modelo na aula de desenho, consulta-se o ministro, urge comprar-se um espanador e mais duas vassouras, e pagar-se o carreto ao portador, das ditas, avisa-se o ministro para este mandar satisfazer a importancia, por intermedio do Thesouro nacional.  
(...)

O que é extraordinario em tudo isso, é a posição do director da Academia! Para que serve então um director, se por si não pode resolver as questões mais simples de pura administração, n'um estabelecimento que dirige? se qualquer deliberação tomada em congregação de professores, por elle presidida, não póde ter andamento sem a aprovação do ministro, que não assiste á discussão e ignora totalmente o assumpto de que se trata?

Já se vê que nada pode haver de mais absurdo, do que esse systema, que colloca o director de um estabelecimento dessa ordem, na posição de um personagem verdadeiramente inutil e nullo, posição aliaz resignadamente exercida, durante longos annos, pelo ultimo director, até ao dia em que pediu a sua demissão.

Nesse dia, o Sr. Conselheiro Tolentino deixou, de estar em posição ridicula! <sup>17</sup>

É preciso considerar que o texto acima foi escrito em um momento político muito peculiar. Com o país às vésperas de abolir a escravidão legalmente, havia um ambiente propício para a proposição de mudanças, de reestruturações. Além disso, existia na AIBA,

---

<sup>16</sup> GUARILHA, Hugo Xavier. *A Questão Artística de 1879: um episódio da crítica de arte no Segundo Reinado*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH, UNICAMP, Campinas, 2005.p. 103.

<sup>17</sup> BELLAS Artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 494, p. 2, 21 abr. 1888.

desde 1887, por ocasião do prêmio de viagem<sup>18</sup>, uma disputa que separava Rodolfo Bernardelli e Zeferino da Costa dos outros professores da instituição, como Mafra e Medeiros. Agostini tomaria partido do grupo do escultor, tendo publicado em 1887 uma imagem na qual mostrava Zeferino e Bernardelli indignados e colocados de lado no julgamento do prêmio de viagem; no entanto, os professores jurados foram representados com corpos humanos, mas com cabeças de burros (ver imagem 4). As disputas seguiriam e, em 1888, ficaria clara a divisão política que existiria na AIBA, bem como o posicionamento do crítico:

A chegada de Rodolpho Bernardelli é que occasionou essa revolução, simplesmente por ser elle um verdadeiro artista, honesto e sizo. Tomando a serio o seu cargo de professor, procurou introduzir varios melhoramentos e um systema mais moderno de ensino, em beneficio dos proprios alumnos, que elle desejava ver progredir. Foi quanto bastou para conquistar a antipathia do illustre secretario, que não admittia que lhe viessem bulir na academica igreja. O Sr. Bithencourt não tardou a alliar-se ao Sr. Mafra, na antipathia votada ao Bernardelli, pelo facto de este declarar e provar que a reconstrucção da Academia tinha completamente inutilisado todas as salas de estudo, a ponto de não ser mais possivel ensinar nem desenho, nem pintura, nem esculptura, nem cousa alguma<sup>19</sup>.

Quando se lê de maneira fragmentada a produção de Agostini, pode-se criar a falsa impressão de que o mesmo propunha rompimentos radicais, mas, em muitos momentos, a virulência do seu discurso era muito maior do que suas reais proposições, ou seja, as palavras poderiam ser impactantes, mas o discurso em si poderia trazer propostas de conciliação. A modernização ambicionada por Agostini não trazia em seu seio radicalismos, tanto no âmbito político-social quanto no artístico. Quando, por exemplo, Georg Grimm foi contratado pela academia para ensinar paisagem, o crítico aplaudiu tal decisão e, aliás, defendeu a permanência deste artista e seu método<sup>20</sup> naquela instituição.

---

<sup>18</sup> O prêmio de viagem foi criado na AIBA sob a direção de Félix Taunay em 1845. Consistia em premiar o melhor aluno com uma bolsa que permitia-lhe completar seus estudos na Europa.

<sup>19</sup> BELLAS Artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 493, p. 6, 14 abr. 1888.

<sup>20</sup> Ana Cavalcanti, através da leitura do trabalho não publicado de Arnaldo Machado, *Zeferino da Costa e o ensino de pintura de paisagem ao ar livre*, apresenta a informação de que o primeiro defensor da pintura de paisagem ao ar livre na AIBA não teria sido Grimm, mas Zeferino da Costa. (Cf. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *O Conceito de Modernidade e a Academia Imperial de Belas Artes*. Relatório final de pesquisa CNPq. Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes/ UFRJ, 2001. Disponível em: <<http://sites.google.com/site/anacanti/>>. Acesso em: 10 out. 2010.)

Em linhas gerais, parecia haver um desejo de modernização da academia no Brasil que se refletiria na valorização da natureza brasileira, incorporando-se, portanto, a pintura *en plein air*, juntamente com a estética realista.

Tadeu Chiarelli, na introdução de *A Arte Brasileira*, afirma que a posição da *Revista Illustrada* seria a favor de uma arte naturalista/realista: “Segundo aquela publicação, apenas esta tendência, disposta a um embate direto com a realidade física e humana do país, seria a estratégia ideal para a constituição de uma arte tipicamente brasileira”<sup>21</sup>. Em vários momentos, a revista de Agostini defenderia o realismo:

É singular como nossos realistas se degeneram em sectários. Todos querem a verdade, confessam; mas se Zola dá Nana, que é uma verdade, exclamam enojados – Isto é lama! Como se a lama não fosse uma realidade, que o Gary nos mostra diariamente em cada canto da cidade! Gritam contra o romancista, porque Nana cede á sua natureza; então mais realista já era, Sardanapalo:

*I shall not Love thes less; noy, perhaps more,  
For yielding to thy nature...*

Segundo assevera Byron, que não é zolista, portanto...<sup>22</sup>

Em 1888, o crítico continuaria a afirmar sua opção pelo realismo:

Hoje, a critica moderna, muito mais exigente do que em outros tempos, aponta todos esses senões, o que obriga o artista a ser o mais realista possível. Alguns da escola antiga revoltam-se contra esse realismo e acham que uma perna é mais bonita limpa do que empoeirada. Mas a verdade é sempre a verdade; e esta não póde ser sacrificada a velhas convenções. Neste caso, eu voto pela perna empoeirada<sup>23</sup>.

A preferência, ou melhor, a defesa de Agostini acerca do nome de Rodolpho Bernardelli reafirmaria seu interesse pelo realismo. O escultor era visto pelo crítico como o “grande artista genial”, aquele que concentraria em si “todos os requisitos da esthetica moderna, clara, verdadeira, comovente”<sup>24</sup>. Nesse sentido, a eleição do artista nos periódicos de Agostini, além de se justificar por ser ele representante de sua opção estética, atuaria no sentido de mostrar para o público um exemplo da “boa arte”, bem como um modelo para os

---

<sup>21</sup> DUQUE ESTRADA, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 1995, p.19

<sup>22</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 206, p. 2, 01 mai. 1880.

<sup>23</sup> BELLAS Artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 483, p. 6, fev. 1888.

<sup>24</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano X, n. 420, p. 2, 1885.

artistas. A imprensa, sobretudo a imprensa ilustrada, teria claras condições de promover um artista; assim, Agostini fez uso desse meio com essa intenção, a qual, certamente, favoreceria bastante as conquistas de Bernardelli.

De acordo com o estudo sobre Bernardelli realizado por Maria do Carmo Couto Silva<sup>25</sup>, o escultor teria se filiado na Itália, a partir de 1880, a uma forma particular de realismo denominada *verismo sociale*, o qual agregaria um maior compromisso social e de denúncia. Quando se observa a atuação de Agostini, percebe-se que essa seria realmente uma tendência que muito o agradaria. Migliaccio, ao comentar o escultor, indica que Bernardelli iria “desenvolver um estilo nacional, adequando-se às sugestões da escultura naturalista e às temáticas sociais modernas de Achilli D’Orsi”<sup>26</sup>. Assim, o realismo/naturalismo é certamente a opção estética de Angelo Agostini, aquela que, inclusive, estaria mais próxima de sua militância política e social.

O último romance de Emile Zola, terrivelmente realista, é a *photographia crua*, sem retoques de algumas cenas da prostituição em Pariz (...).

A respeito de realismo, eu creio entretanto ser bem assentada a minha idéia.

Realmente não há de que tanto se alarmar por uma escola que deseja a verdade e a critica. A realidade é uma boa cousa, e não sei porque affastar-se d’ella para cahir em languidos idyllios. Que mal nos faz a descripção d’aquillo que todos podemos ver?<sup>27</sup>

Na defesa de uma arte realista com comprometimento social, o nome de Proudhon na obra *Du principe de l’art et sa destination sociale* seria evocado por muitos críticos contrários ao direcionamento que a arte teria naquele momento. Em Portugal, na segunda metade do século XIX, as ideias de Proudhon teriam bastante repercussão no pensamento de literatos como Antero de Quental e Eça de Queiroz, em termos tanto políticos como artísticos. Em 1871, aconteceram em Portugal as “Conferências do Cassino”, organizadas por jovens escritores e intelectuais oriundos da universidade de Coimbra, membros da

---

<sup>25</sup> SILVA, Maria do Carmo Couto. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH, UNICAMP, Campinas, 2005.

<sup>26</sup> MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: *Brasil + 500. Mostra do Redescobrimento: arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000. p. 183.

<sup>27</sup> PIRUETAS. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 203, p. 6, 1880. O livro ao qual se refere o artista é *Nana*.



Geração de 70<sup>28</sup> e do grupo do Cenáculo<sup>29</sup>. Esses jovens realizaram uma espécie de manifesto contra o estado político, social e das letras, considerado, naquele momento, decadente. A quarta conferência de um total de cinco, proferida por Eça de Queiroz e denominada “A Literatura Nova ou o Realismo como Nova Expressão de Arte”, embasada na obra de Proudhon e Taine, analisa que a decadência da sociedade teria reflexos diretos na arte, já que o meio seria determinante na atuação do artista; por isso, seria necessária uma revolução para que a sociedade pudesse se transformar como um todo. A arte realista teria um papel fundamental nessa mudança, pois esta negaria a arte pela arte, a retórica e o convencional. Segundo Eça de Queiroz, o realismo apresentaria três premissas fundamentais para esse novo momento da arte:

1º – O Realismo deve ser perfeitamente do seu tempo, tomar a sua matéria na vida contemporânea (...); 2º – O Realismo deve proceder pela experiência, pela fisiologia, ciência dos temperamentos e dos caracteres; 3º – O Realismo deve ter o ideal moderno que rege a sociedade – isto é: a justiça e a verdade<sup>30</sup>.

A leitura de Eça baseada em premissas de Taine e Proudhon parece se aproximar bastante de algumas leituras feitas no Brasil. O autor parte de sua percepção da situação do seu país, utiliza discussões propostas pelos autores europeus, formulando assim uma interpretação própria de sua contemporaneidade. Embora Agostini não cite diretamente suas filiações, algumas das proposições desses dois autores – Taine e Proudhon –, parecem estar presentes em algumas proposições do crítico ítalo-brasileiro. Agostini não pregaria uma revolução, mas queria mudanças, acreditava que o meio agia nos artistas, de maneira que defendia uma formação em ambientes mais “ricos”; assim, quando de volta ao Brasil os

---

<sup>28</sup> Grupo de intelectuais e escritores reunidos entre 1861 e 1871 e que levaram para Portugal novas ideias e modelos literários de influência europeia, com vistas a uma revolução artística e cultural. Entre seus nomes estão: Antero de Quental, Eça de Queiroz, Oliveira Martins, Teófilo Braga, Ramalho Ortigão, Batalha Reis.

<sup>29</sup> Foi um grupo de jovens escritores e intelectuais, denominados de vanguarda, que trouxeram de Coimbra para Lisboa a disposição boêmia, na tentativa de agitar a sociedade com questionamentos políticos e sociais. No grupo figuraram nomes como: Antero de Quental, Manuel Machado, Eça de Queirós, Lobo de Moura, entre outros. Informações disponíveis em: <[http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/eca\\_queiroz/grupo\\_cenaculo.html](http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/eca_queiroz/grupo_cenaculo.html)>. Acesso em: 18 set. 2010.

<sup>30</sup> QUEIROS, Eça. A Literatura Nova ou o Realismo como Nova Expressão de Arte. Palestra proferida em 1871 nas “Conferências do Cassino”. Fragmentos do texto podem ser vistos In: CITI centro de investigação para tecnologias interativas. Universidade nova de Lisboa, faculdade de ciências sociais e humanas. Disponível em: <[http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/eca\\_queiroz/conferencias\\_casino.html](http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/eca_queiroz/conferencias_casino.html)>. Acesso em: 17 set. 2010.

artistas poderiam, através de seus conhecimentos, empreender mudanças e renovações. A arte realista proposta por Queiroz pressupunha o contato com seu tempo (olhar para a contemporaneidade), a experiência, bem como o ideal moderno pautado na justiça e na verdade (alcançada através da denúncia de seus periódicos), premissas também sustentadas por Angelo Agostini, para o qual a educação teria um relevante papel a cumprir. A arte e o artista não apenas seriam reflexo da sociedade na qual viviam como também poderiam propor mudanças, a partir do momento em que optassem por uma produção realista.

Se Rodolpho Bernardelli seria o exemplo de uma “boa” arte realista, Agostini elegeu também Victor Meirelles como um “contra-exemplo”. Para o caricaturista, um dos grandes representantes da monarquia, autor de uma arte idealista, não poderia agradar, de forma que Meirelles seria o artista mais duramente atacado pelo crítico nos anos do Império. Em suas apreciações, este foi sempre lembrado como aquele que recebeu glórias imerecidas, como alguém que não sabia desenhar e não tinha talento suficiente para fazer pintura histórica, além de não ser considerado um bom professor. Por ocasião da exposição da nova versão da tela *Combate Naval do Riachuelo*, cujo primeiro exemplar teria sido destruído devido às péssimas condições de conservação a que teria sido submetido na alfândega, depois da volta da exposição da Filadélfia, em 1872, o crítico faria o seguinte comentário: “Se elle tivesse a centesima parte do merito que os seus amigos lhe querem attribuir, com certeza não teria repintado as monstruosidades que se notam na sua téla, sobretudo depois de lh’as terem sido apontadas”<sup>31</sup>.

Meirelles também era acusado pelo crítico de pintar inverdades, idealizações, sobretudo na tela *Batalha de Guararapes*, ou seja, de ser um pintor que não trabalharia a partir de concepções realistas, as quais, conforme exposto acima, eram caras a Agostini:

De modo que o Sr. Meirelles “que só deseja acertar” confessa que alterou o facto, foi de encontro á historia, não pintou a batalha dos Guararapes, mas um encontro feliz e amigável, em que Barreto de Menezes abraçou Van-Schoppe, Fernandes Vieira a Felipe Camarão, e Henrique Dias saudou Vidal de Negreiros na sua língua: – Bença, meu Sá moço!...

\*

A Batalha de Guararapes não é portanto um quadro historico, como indica o titulo e affirma o catalogo, escripto pelo Sr. Mafra, sob a inspiração do proprio Sr. Victor; mas uma caricatura para rir, um combate de brincadeira, como os de mouros e christãos que nos dava o theatro de S.

---

<sup>31</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 363, p. 3 e 6, 1883.

O tema das premiações, não apenas de viagem mas também das exposições, também foi discutido por Angelo Agostini na *Revista Illustrada*. Durante o período monárquico, raramente o crítico concordava com as premiações. Sua indignação aparece em textos como o que se segue:

Como vê-se, a rhetorica e o cantochão deram-se as mãos para o realce d'essa festa artistica, em que uns foram injustamente esquecidos e outros lembrados injustamente.

Uma cousa compensa a outra; e o jury...

\*

E o jury é o jury.

E como tal tem todas as licenças, mesmo a de conceder premios superiores aos artistas que nada expuzeram, como o leitor já deve ter notado pelas noticias dos grandes amoladores diarios<sup>33</sup>.

Não foi apenas através das palavras que Angelo Agostini expressou suas opiniões sobre arte. Utilizou também sua habilidade de desenhista produzindo imagens cômicas a respeito das belas artes, criticou o conhecimento de desenho dos artistas, além de ter reproduzido inúmeras obras, com a clara intenção de divulgá-las, de cultivar o gosto pela arte, fazer com que a população, mesmo sem ir à exposição, pudesse apreciar uma imagem artística.

O salão caricatural apresentaria condições ímpares para o crítico de arte, pois reunia, em um único formato, diversos e importantes instrumentos da comunicação. O primeiro ponto a ser destacado é o espaço de divulgação do qual dispunham esses salões, ou seja, a imprensa. Além desse privilégio, os salões conjugavam imagens, texto, humor e sátira e, portanto, poderiam, de uma maneira “leve”, como se fosse uma brincadeira com o público, apresentar opiniões, criticar, valorizar ou desvalorizar um trabalho ou um artista. Poderiam ir ainda mais longe, pois, como a arte é um fenômeno social e, portanto, faz parte de complexas redes de relações culturais, políticas e econômicas, essa crítica poderia alcançar várias outras esferas da sociedade, indo além do contexto puramente artístico.

---

<sup>32</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 158, p. 2 e 3, 25 abr. 1879.

<sup>33</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 172, p. 2, 1879.

Um comentário engraçado sobre uma obra poderia embutir uma dura crítica a toda organização da sociedade, sobretudo numa sociedade em transformação, em que havia vários projetos em conflito ou em gestação. Este poderia ser o caso tanto de um país como a França, que viveu conturbadas e violentas experiências de reorganização social, quanto do Brasil oitocentista, enquanto um país que buscava se afirmar como nação, à procura de referências e estabilidade política, econômica e social.

Seria demasiado atribuir tal poder aos salões caricaturais? Provavelmente não, quando estaria em pauta a atuação de personagens que se envolveram nos mais variados debates dentro da sociedade, figuras que tiveram atuações precisas, que teceram comentários acerca de todas as polêmicas de sua época e, mais do que isso, apresentaram um projeto político, cultural e social expresso na totalidade de sua produção, como foi o caso de Angelo Agostini.

Agostini certamente poderia ser considerado um bom exemplo de um personagem complexo, versátil, autor de ambiciosos projetos. Quando se observa o conjunto de sua produção, é possível perceber várias nuances, as quais podem ajudar a compor um quebra-cabeça, cujo conjunto de peças ainda não está completo e talvez nunca esteja. Todavia, apresentam um quadro que, embora lacunar, deixa entrever aspectos relevantes da atuação desse personagem.

A crítica de Agostini, vista em comparação com outras produções brasileiras daquele período, deixa entrever um homem muito consciente dos debates propostos e das possibilidades que o seu instrumento de trabalho oferecia, com firmes posicionamentos e dono de uma visão particular e perspicaz do ambiente cultural brasileiro.

Durante a República, o crítico continuaria a dedicar um espaço no seu *Don Quixote* para as questões ligadas às belas artes. Todavia, sua visão com relação ao desenvolvimento destas mudaria consideravelmente; agora não acreditava que as artes no Brasil estivessem numa “infância caduca”, conforme afirmara no período monárquico: “Resignemo-nos; mas a respeito de bellas artes estamos ainda na infancia. E na infancia caduca, o que é ainda pior (...)”<sup>34</sup>. Em artigo escrito em 1895 sobre a Escola Nacional de Belas Artes, considerava que a arte teria tido, “há algum tempo”, um desenvolvimento considerável naquela instituição e, portanto, deveria receber mais apoio do governo:

---

<sup>34</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 159, p. 2-3, 1879.

Como se vê por tudo isso, nós já temos avançado muito, e hoje, a nossa sociedade mais civilizada, mais instruída, não ignora que os cultores das bellas artes têm entrada em todos os palácios dos soberanos e muitas vezes sentam-se á mesa dos chefes de Estados por ocasião das festas artísticas.

Por isso a nossa sociedade já começa a dispensar-lhes as atenções e consideração que merecem.

Sabe-se que em geral a grande maioria, a quasi totalidade dos nossos políticos não sabe desenhar nem sequer um nariz, mas também elles não ignoram que as bellas artes constituem a mais elevada prova de progresso intelectual das nações. Estamos convencidos de que o nosso governo, tomando na devida consideração o pedido do diretor da Escola Nacional de Belas Artes se esforçará em mantel-a na altura a que tem direito<sup>35</sup>.

O artigo deixa aparecer o papel que Agostini attribuía às belas artes, ou seja, o de ser o termômetro do progresso e da “civilização” do país. Nesse sentido, a valorização do artista passaria a ter maior relevância naquela sociedade.

A ENBA iria na direção contrária ao “atraso” e à falta de “competente direção” dos alunos que o crítico alegava existir no período anterior, justamente por causa da AIBA:

Em quanto porém a musica tem cultores apaixonados, em quanto a poesia renega a convicção das escolas gastas, para seguir o novo impulso e cantar outro ideal; só a pintura, a architectura mostram-se completamente alheias, corrompem-se abastardam-se, definham. A causa parece patente, é que não ha uma Academia para a litteratura<sup>36</sup>, é que ninguem vai pedir inspiração ao Conservatório, é que não ha um codigo systematico, uma poetica official para a poesia; e só para os alumnos de bellas-artes existe um estalão presumpçoso, um molde rhetorico, uma esthetica falseada pela incompetencia, que só podem produzir o aleijão e o aborto<sup>37</sup>.

Na República, com a ENBA, “o ensino é bom e os que se dizem contrários a elle, não conhecem outro melhor”. Além de ser considerado bom o ensino, a arte progrediria: “A arte, assim como tudo neste mundo, tem suas evoluções e é preciso acompanhá-la. Já lá foi o tempo da rotina e dos rotineiros”<sup>38</sup>.

As comparações acerca da instituição de ensino artístico no Império e depois, na República, são bastante ilustrativas do posicionamento do crítico. Operar-se-ia uma

---

<sup>35</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, ano I, n. 28, p. 2, 1895.

<sup>36</sup> A Academia Brasileira de Letras (ABL) foi fundada em 20 de julho de 1897.

<sup>37</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 187, p. 2, 1879.

<sup>38</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, ano II, n. 46, p. 3, 1896.



inversão: na AIBA, além do considerado “atraso” político do país, as pessoas que estavam à frente da instituição também contribuiriam para o “atraso” artístico:

Quem visitou este anno a exposição de bellas-artes da nossa Academia, sentio forçosamente a condolencia irritante que nos causa a creança decrepita, a infancia a desmembrar-se, corroída pela podridão hereditaria; e se a compararmos ás exposições anteriores, é ainda mais profundo o nosso desgosto, mais descondoladora a esperança no futuro das artes no Brazil, que se prenuncia cada vez mais estreito, mais acanhado, mais mesquinho. Nem um só quadro revelando bom gosto, nem uma só composição mostrando aproveitamento, nem um só trabalho de inspiração propria! O gosto corrompe-se, a inspiração desaparece, a technica estraga-se, vicia-se, retrográda.

Em presença de tão tristes resultados, o pezar é acabrunhador, pensa-se naturalmente nas causas que tão funestamente estão influindo nos destinos das bellas-artes, entre nós. E não é muito difficil convergil-as, filial-as á má direcção dos alumnos, á carencia de quem lhes guie a inspiração, lhes aperfeiçoe o gosto, lhes ensine uma technica menos esterilizada, menos erroneamente convencional, quem lhes dê emfim a verdadeira noção da arte, porque, incontestavelmente, ha no Brazil vocações artisticas que se revelam na musica, na poesia, nas letras; e as artes caminharam sempre parallelamente, progrediram sempre de concerto<sup>39</sup>.

Os problemas detectados nas exposições da AIBA eram sempre considerados fruto do ensino oferecido naquela instituição. Já na ENBA...

Buscar as causas do retrahimento dos artistas e de um certo desamor pela arte, n'esta ou n'aquella circumstancia isolada, é estabelecer um processo de critica impensada e injusta. Melhor será procurar a verdade no conjuncto dos fatos que têm concorrido para o desanimo de muitos trabalhadores, dos quaes uns se tem agastado acintosamente e persistentemente da escola por uma teimosia inexplicável, outros por verem a guerra sem tréguas que alguns escriptores mal humorados – ainda que muito bons humoristas – declararam á directoria da escola, aos seus discípulos, a tudo quanto sahiu da rotina e dos passados tempos, que eram positivamente uma cousa triste.

Effectivamente é paupérrima a actual exposição; mas é preciso ser cego ou ter coragem de negar a luz do sol para attribuir aos artistas que tem dirigido a Escola de Bellas-Artes o insucesso que ora se nota... Talvez que muitos dos censores de agora, se consultassem a sua consciência, viessem reconhecer que a opposição desabrida feita á escola em muito há concorrido para o resultado que hoje deploramos<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 187, p. 2, 1879.

<sup>40</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, ano II, n. 71, p. 3, 1896.

Ao contrário do que se veria no Império, os problemas agora estariam fora da instituição artística, ou então seriam uma atribuição individual de cada artista. Essa mudança da visão do crítico com relação à arte na República se devia a alguns fatores: Um deles, talvez de maior relevância, era o fato de a direção da escola estar sob os auspícios de Rodolpho Bernardelli, artista que sempre contou com o apoio e a promoção de Angelo Agostini. Outro ponto a ser elencado estaria na própria mudança de governo; afinal, a República, com uma força de trabalho livre, poderia proporcionar para a arte no Brasil um espaço maior e melhor, inclusive com a criação de um mercado. Portanto, o crítico cobrava essa postura do novo regime.

De qualquer modo, o crítico creditava grande importância ao trabalho artístico. Mesmo defendendo a ENBA, admitia que a arte poderia existir fora da Escola:

Não levamos a mal, nem estranhamos que haja um grupo de artistas contrários ao ensino oficial e prescindam da Escola. A arte é livre e póde manifestar-se de qualquer modo, segundo a interpretação que qualquer artista lhe quer dar, seja pelo seu modo de vêr ou de sentir.

A base principal da arte é o estudo consciencioso da mesma, quer seja numa escola ou fora della. O trabalho é, pois, o único caminho a seguir<sup>41</sup>.

O *Don Quixote*, em alguns momentos, parecia servir para que Agostini reavaliasse ou refletisse sobre sua atuação anterior, por vezes, até “revendo” ou “consertando” atos do passado. Um bom exemplo parece ter sido a atitude tomada com relação ao também caricaturista Rafael Bordallo Pinheiro<sup>42</sup>. Durante o Império, os dois caricaturistas teriam rompido, fato que pode ser acompanhado através das páginas da *Revista Illustrada* e d’*O Besouro*. Embora a briga entre os dois não tenha, aparentemente, se dado por questões artísticas, mas por um desentendimento de Agostini com a colônia portuguesa<sup>43</sup>, seria elogiando a obra de Bordallo que Agostini voltaria a apresentar palavras acolhedoras ao

---

<sup>41</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, ano II, n. 46, p. 6, 1896.

<sup>42</sup> Caricaturista e ceramista português (1846-1905). Chegou ao Brasil em 1875 e permaneceu até 1879, período em que contribuiu nos periódicos *O Mosquito*, *Psit!!!* e *O Besouro*. Sobre Bordallo Pinheiro e a polêmica com Angelo Agostini, ver: ARAUJO, Emanuel (curador). *Rafael Bordalo Pinheiro. O português tal e qual: da caricatura à cerâmica; O Grupo do Leão e o naturalismo português*. São Paulo: IMESP, 1996.

<sup>43</sup> Isabel Lustosa desenvolve essa questão em torno dos desentendimentos entre Bordallo e Agostini, bem como a importância econômica que tinha a colônia portuguesa na corte no texto *O antilusitanismo e a polêmica com Bordalo*. O texto será ainda publicado como resultado do seminário “Angelo Agostini 100 anos depois”.

caricaturista português, de forma a retomar uma amizade que parecia ter existido nos primeiros momentos de Bordallo no Brasil.

No número 89 do *Don Quixote*, Agostini faria um parêntesis nas ilustrações da semana para mostrar Sancho abraçando o Zé Povinho, personagem criado pelo caricaturista português, bem como um aperto de mão entre Bordallo e Don Quixote (ver imagem 5). No mesmo número, ainda comentaria a exposição do artista com as seguintes palavras:

Ao grande, ao incomparável artista, que parodiando Jehovah, tomou do barro e soprando-o aminou-o, dando-lhe corpo e alma, imprimindo-lhe vida, força, gesto, espírito, poesia, crítica, movimento, intenção – ao inimitável Raphael Bordallo enviamos muito saudar.

A sua exposição é um assombro, que tem deixado extática a procissão de visitantes que há dias afflue e desfila perante a bela CABANA da rua do Ouvidor, onde fulgura a Jarra Beethoven<sup>44</sup>, esse trabalho genial do emérito artista<sup>45</sup>.

Desde o início do *Don Quixote*, Agostini defendia algum progresso das belas artes sob a orientação da ENBA, conforme se tentou mostrar com a reprodução de algumas de suas críticas. Porém, a política e economia do país não teriam andado no mesmo ritmo, de acordo com as avaliações do crítico. Além disso, ou por causa disso, o público não responderia de maneira desejável aos avanços da arte no país, a qual ainda não teria conseguido estabelecer um mercado consumidor considerável fora do âmbito das encomendas públicas. Esta preocupação esteve presente nas reflexões de Agostini. Ao comentar as obras de Almeida Júnior, faria o seguinte comentário:

*O Violeiro* vem em terceiro logar.

Apezar do assumpto ser bem tratado, achei que não havia necessidade de o fazer de tamanho natural, sobretudo por causa daquele fundo preto do interior da janella, o que produz uma certa dureza que não seria tão sensível si esse quadro fosse executado em ponto menor.

---

<sup>44</sup> A *Jarra Beethoven* está na coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Marize Malta escreveu um artigo no qual reconstrói o curioso percurso da jarra até chegar à coleção do MNBA. Segundo Marize, Bordallo tinha a intenção de vender a jarra nessa exposição realizada no Brasil, no entanto não conseguiu. Diante desse fato, teria feito uma rifa; porém, o número premiado não fora vendido e, assim, o artista decidiu doar a jarra ao governo brasileiro, livrando-se assim de uma situação delicada. Ver: MALTA, Marize. O caso de uma obra sem lugar e a discussão sobre o lugar da obra de arte decorativa. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS – ANPAP –, 18., 2009, Salvador. Anais... Salvador, UFBA, 2009, p.2374-2387.

<sup>45</sup> EXPOSIÇÃO Bordallo Pinheiro. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 89, p. 6-7, 05 ago. 1899.

O mesmo direi dos intitulados *Mendigo* e *Saudades*: são grandes demais para quadros de gênero e ocupam muito espaço em uma galeria de amador<sup>46</sup>.

A crítica revelava uma preocupação com a aceitação do público, possível comprador das telas, ao comentar sobre o tamanho das obras e os temas escolhidos pelo artista. Diante do fato de Agostini ter sempre defendido a participação efetiva do público para que este também patrocinasse os artistas, parece justificável apresentar tal argumento.

Além da formação do público, na avaliação do crítico, para que a arte no Brasil alcançasse prosperidade, seriam necessárias mudanças políticas e econômicas. Esta questão aparecia nas reflexões de Agostini desde o Império e continuaria na República. Num primeiro momento, a questão girava em torno da opção pelo trabalho escravo e da permanência de um governo que nada faria para mudar tal sistema, atuando apenas em torno dos próprios interesses. O crítico chegou a fazer uma comparação com a Holanda para mostrar o longo caminho que o Brasil teria ainda pela frente até alcançar independência nas artes:

Mas só mais tarde, quando a Hollanda se constituiu pais livre, que libertou-se do jugo do duque d'Alba, que escapou aos furores da inquisição e ao regimen humilhante da monarchia hespanhola, quando começou a gosar em paz, das liberdades conquistadas: a independencia da nação, a liberdade de consciencia, o governo popular, foi que Rembrandt, Van der Helst e outros artistas de gênio, abandonando o maneirismo importado, libertaram as artes da influencia estrangeira e formaram a escola hollandeza<sup>47</sup>.

Na República, um dos problemas seria a ênfase na produção agrícola. Ao deixar de lado ou não investir devidamente na industrialização do país nem na arte e nos artistas, o Brasil novamente não estaria no caminho do progresso e, portanto, se distanciaria de exemplos de “civilização”, como a Inglaterra e a França. Outro problema que começaria a ser apontado de maneira mais contundente dizia respeito aos índios e negros que formavam a nação brasileira; falava-se sobre a necessidade de investimento em uma imigração branca europeia, única força considerada pelo crítico como capaz de trazer o progresso ao país. Com relação à formação da nação, outros críticos também veriam com bastante reserva essa

---

<sup>46</sup> BELLAS Artes. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, ano V, n. 93, p. 3 e 6, 1899.

<sup>47</sup> RIO, 8 de maio de 1879. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 159, p. 2-3, 1879.

situação. Conforme a apresentação de Tadeu Chiarelli, na edição de 1995, de *A Arte Brasileira*, Gonzaga Duque apresentaria uma visão bastante pessimista da formação do Brasil. Iniciava falando da decadência de Portugal, de como a colonização do Brasil teria sido feita com degredados, judeus, jesuítas, a partir da escravização do índio e depois do negro, das péssimas condições de higiene e edificação das cidades, condições que propiciariam o alastramento de vícios; ou seja, via no país uma mistura que não resultaria em nada nobre. Em tais condições, sem um meio que propiciasse colher bons frutos, a produção artística teria sérias dificuldades a enfrentar.

Outro ponto colocado por Gonzaga Duque e certamente compartilhado por Agostini referia-se à atuação parlamentar, tema, aliás, privilegiado pelos desenhos do caricaturista. De acordo com o crítico de *A Arte Brasileira*:

Na verdade, depois da escravidão, a força que mais tem concorrido para o nosso estacionarismo e desnacionalismo é a politicagem. Por ela tem-se preterido o mérito para elevar às altas funções sociais incapacidades protegidas por homens endinheirados e por laços de parentesco com famílias notáveis; por ela tem-se descurado das principais lacunas para o adiantamento material e moral do país (...). A política por sua vez garante o patrocinarismo nos cargos públicos e concede títulos nobiliários, porque nos falta absolutamente a nobreza do sangue azul.<sup>48</sup>

No início do século XIX, parecia abater-se sobre Agostini certo desânimo com relação ao futuro do país. Não houve, ou pelo menos não foi encontrado, nenhum texto de Agostini, ou que se pudesse atribuir a este, no qual fosse possível acompanhar suas apreciações críticas posteriores ao *Don Quixote*. O que se observou foram participações do artista nas exposições da ENBA, além de pequenas colaborações em outros jornais, como *O Malho*.

O fato de o artista ter insistido na pintura, conforme se observará no último capítulo, pode indicar uma forma de resistência diante do que o próprio crítico, em vários momentos, afirmou sobre a situação política brasileira. Sua arte permanecia, o crítico continuou a pintar até o final de sua vida, ou seja, sua crença na arte continuava.

---

<sup>48</sup> DUQUE ESTRADA, *A arte...*, p.260.



### 3.3 Imagens críticas: salão caricatural

“Salão caricatural”, “salão cômico”, “salão para rir” são algumas das nomenclaturas oferecidas ao tipo de trabalho que consistia em fazer comentários ilustrados sobre obras e artistas que se apresentavam em exposições de belas artes – no caso brasileiro, artistas que mostraram suas obras nas Exposições Gerais da Academia Imperial e depois na Escola de Belas Artes<sup>49</sup>, ou que frequentaram o pequeno círculo artístico carioca.

Os primeiros salões desse gênero foram publicados ainda nos anos de 1840 em Paris, chegando ao auge na década de 1860: “ (...) Née timidement dans les années 1840, ils se développent peu à peu et connaissent un essor considerable sous le Second Empire”<sup>50</sup>. Os primeiros estudos acerca desse tema também tiveram início na França, quase um século depois de sua aparição. Esses estudos, ainda hoje, não se apresentam em grande número. No Brasil, talvez porque, ao que se conhece, Angelo Agostini tenha sido o pioneiro e único a desenvolver esse tipo de caricatura entre as décadas de setenta e oitenta do século XIX<sup>51</sup>, ainda não foi realizado um estudo mais aprofundado sobre esse tema.

Entre os artistas que se destacaram nos comentários artísticos ilustrados franceses é possível citar os nomes de: Nadar (1820-1910)<sup>52</sup>, Cham (1819-1879)<sup>53</sup>, Gill (1840-1885)<sup>54</sup>

---

<sup>49</sup> A Academia Imperial de Belas Artes foi criada em 1826 por um grupo de artistas franceses. Iniciava-se, no Brasil, uma escola de artes baseada nos padrões das academias europeias. A história da AIBA remonta a 1815, sob o governo de D. João VI e suas ações no sentido de tornar a antiga colônia uma extensão da metrópole. A AIBA se manteve como um importante instrumento da monarquia brasileira até 1889, quando ambas foram extintas. Em 1890, a partir de discussões em torno da necessidade de mudanças do ensino artístico no país, diante da República, foi criada a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) sob a direção do escultor Rodolpho Bernardelli (1852-1931). Inicialmente não houve grandes rupturas com as proposições da AIBA; só em 1930, quando o arquiteto Lucio Costa (1902-1998) assumiu a direção da Escola, seriam implementadas maiores mudanças.

<sup>50</sup> CHABANNE, Thierry. *Les Salons Caricaturaux*. Les dossiers du Musée D’Orsay 41. Paris: Réunion des musées nationaux, 1990, p.4.

O Segundo Império Francês corresponde ao período de 1852 a 1870. Inicialmente marcado pelo autoritarismo, pelo controle da oposição e por uma forte censura, que resultou no exílio de republicanos como Victor Hugo, caminhou depois para uma liberalização, alcançando desenvolvimento econômico, além de passar por mutações sociais (cf. PETIT Larousse de l’histoire de la France des origines à nos jours. Paris: Larousse, 2004).

<sup>51</sup> Nas duas primeiras décadas do século XX no Brasil, outros caricaturistas iriam se dedicar a esse gênero em periódicos como *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *O Paiz*.

<sup>52</sup> Pseudônimo de Gaspar-Felix Tournachon. Além de talentoso caricaturista, esse francês foi também pioneiro da fotografia e do vôo em balões. Trabalhou em vários periódicos franceses, como *Le Petit journal pour Rire*, *La Silhouette*, *Le Charivari* entre outros.

<sup>53</sup> Amédée de Noé, caricaturista e jornalista francês, teve uma intensa produção como caricaturista e se destacou como o “jornalista do lápis”. Trabalhou em periódicos como *Le Charivari*, *L’Illustration*, *La Lune* entre outros.

<sup>54</sup> Louis-Alexandre Gosset de Guines, caricaturista e pintor francês, iniciou-se na imprensa com a ajuda de Nadar. Talentoso e muito provocador, foi um mestre do Portrait-charge, os quais influenciaram a obra de

e Bertall (1820-1882)<sup>55</sup>, artistas cuja produção são exemplos de maneiras particulares de olhar e interpretar as belas artes.

Paris vivia uma efervescência artística naqueles anos, era o grande centro de referência para a arte no mundo. Artistas de toda parte migravam para lá em busca de aprendizado e também para mostrar seu trabalho. A imprensa ilustrada francesa teve um enorme desenvolvimento no século XIX, de acordo com Philippe Hamon: “Le dix-neuvième siècle semble s’inaugurer sur une véritable pulsion vers l’image,(...) vers un monde considéré comme un inépuisable réservoir d’images et de tableaux pour l’oeil”<sup>56</sup>. Os debates ganhavam as ruas através dos periódicos e foi nesse terreno fértil, onde a imagem ganhava cada vez mais espaço, que os salões caricaturais, salões cômicos ou salões para rir alcançariam um enorme sucesso e repercussão.

Esses salões não deixavam escapar nada da realização de uma exposição. Os desenhos comentavam a preparação dos artistas, as escolhas do júri para compor a mostra, a reação dos artistas diante das escolhas do júri, o comportamento do público frente às obras, as próprias obras, bem como os artistas, suas escolhas e a crítica.

Cada exposição era comentada por vários caricaturistas, os quais, na maioria das vezes, recaíam sobre as obras ou sobre os artistas mais polêmicos. Um artista como Gustave Courbet (1819-1877), por exemplo, teve seu trabalho colocado em extrema evidência. Segundo Schlessier e Tillier, “Peu d’artistes auront, au XIXe siècle, subi les foudres de la caricature, comme Gustave Courbet, depuis son intrusion au Salon de 1850 et, jusqu’à sa mort en 1877”<sup>57</sup>. O espaço que esse artista ocupou na imprensa da época teria sido tão relevante que suas repercussões foram revistas em duas publicações posteriores, uma em 1920 e outra em 2007. Ambas se concentraram em reunir as caricaturas realizadas sobre o trabalho de Courbet na imprensa do século XIX<sup>58</sup>.

---

várias gerações de caricaturistas. Trabalhou em periódicos como *Journal Amusant*, *Le Charivari*, *Le Hannequin*, entre muitos outros.

<sup>55</sup> Charles-Albert d’Arnoux nasceu em Paris, onde se destacou na realização dos desenhos políticos e depois na paródia. Foi também fotógrafo e ilustrador. Trabalhou em periódicos como *L’Illustration*, *La Revue Comique*, *Journal Amusant*, entre outros.

<sup>56</sup> HAMON, Philippe. *Imageries: Littérature et images au XIXe siècle*. Paris: Librairie José Corti, 2007. p. 9.

<sup>57</sup> SCHLESSIER, Thomas et TILLIER, Bertrand. *Courbet face à la caricature. Le chahut par l’image*. Paris: Éditions Kimé, 2007. p. 9.

<sup>58</sup> Além do livro de Schlessier e Tillier, há também: LÉGER, Charles. *Courbet selon les caricatures et les images*. Préface de Théodore Duret. Paris: Paul Rosenberg, 1920.

A riqueza de análises e a contribuição desses salões para a compreensão da recepção das obras são indiscutíveis. É também bastante relevante acompanhar os desdobramentos das discussões entre os caricaturistas, suas escolhas, seus comentários, pois, mais do que reflexos da opinião pública, eles também formariam opinião, divulgariam ou silenciariam sobre obras e artistas, atitudes que revelariam escolhas e posicionamentos.

Le Salon caricatural est donc un Salon comique qui rend compte d'un fait majeur de la vie artistique par des images savoureuses. C'est un livret illustré qui livre peut-être l'avis de son auteur, mais surtout, dans la majorité des cas, celui de l'opinion (...) Il ne fait pas de doute que les salons caricaturaux donnent ainsi un aperçu assez juste de la perception immédiate et populaire des oeuvres d'art<sup>59</sup>.

Escrever sobre arte era algo bastante valorizado na França desde a instituição dos salões oficiais de arte, sobretudo no século XVII<sup>60</sup>. Diderot (1713-1784) começaria a escrever críticas sobre os salões em 1759, em 1765 publicaria os *Ensaio sobre a Pintura*, obra que repercutiria junto a nomes como os do escritor alemão Goethe (1749-1832) e do filósofo, também alemão, Friedrich Schiller (1759-1805). No século XIX, a crítica de arte ainda ocupava um lugar central na sociedade francesa. De acordo com Charles Léger:

Les grands journaux s'assuraient le concours d'homme de lettres célèbres, de littérateurs en renom qui, dans des feuilletons et des articles élaborés, analysaient les oeuvres exposées, développaient des théories sur l'art et faisaient connaître leurs préférences esthétiques. C'était alors comme une chose obligée, pour un écrivain en vue, d'avoir fait de la critique d'art, d'avoir écrit au moins un salon<sup>61</sup>.

Assim, a união da caricatura à crítica de arte poderia ser uma forma de elevar o caricaturista a outro patamar, pois a crítica de arte desde Diderot almejava o título de gênero literário. Diderot afirmaria que “(...) a partir de 1746 encontramos a figura nascente do crítico de arte como intermediário entre a obra exposta nos Salões e o público”<sup>62</sup>. Ou seja, um caricaturista cujo trabalho esteve sempre associado ao riso, à galhofa poderia,

---

<sup>59</sup> CHABANNE, *Les Salons Caricaturaux*, p. 16.

<sup>60</sup> A Real Academia de Pintura e Escultura foi criada na França sob reinado de Luís XIV, em 1648, por intervenção do estadista Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) e do pintor Charles Le Brun (1619-1690). O primeiro *Salon* ou exposição realizada pela Academia francesa ocorreu em 1667.

<sup>61</sup> LÉGER, *Courbet selon les caricatures...*, p. 2.

<sup>62</sup> DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a Pintura*. Campinas: Unicamp/Papirus, 1993. p. 13.

através da crítica de arte, valorizar-se ou, ao menos, associar-se a um gênero respeitado, a um meio erudito, mesmo sem abrir mão dos atributos da caricatura de exagerar, de ridicularizar e, porque não, fazer rir.

A produção dos salões caricaturais na França iria além do riso, revelaria também uma atenção e preocupação com o meio artístico, cujos debates ultrapassavam as exposições. Eles revelariam engajamentos e escolhas artísticas e políticas:

Le Salon des artistes vivants constitue en ce milieu de XIX<sup>ème</sup> siècle le point d'orgue de la vie artistique et culturelle, ses enjeux dépassent allégrement le cadre de l'exposition car il est révélateur de l'engagement de l'Etat et de l'Académie dans la politique artistique. Il génère un egouement unique, déchaîne les passions et engendre une nuée critique aussi bien dans l'édition que dans la presse.(...)

Le salon caricatural est donc le produit logique entre le goût pour la caricature et l'intérêt pour la critique d'art<sup>63</sup>.

No Brasil, conforme mencionado anteriormente, Angelo Agostini teria sido o primeiro a realizar salões caricaturais. O primeiro deles foi publicado em 1872, na revista *O Mosquito*, e o último, em 1884, na *Revista Illustrada*, sendo que, nesse período, fez-se um total de quatro salões. É pouco, sobretudo se comparado à produção francesa que atravessou toda a segunda metade do século XIX, sendo que as décadas de 1850 e 1860 são as consideradas, pelos estudiosos, como as mais significativas. Todavia, é certo que as exposições aqui não aconteciam na mesma proporção que na França<sup>64</sup>. O número de artistas era infinitamente menor; além disso, enquanto em Paris havia pelo menos quatro nomes de destaque nesse gênero, só um caricaturista se interessaria em fazer tais comentários na imprensa carioca daquele momento.

A relação dos salões de Agostini com os salões cômicos franceses é notória. São vários os aspectos em que se aproximam, todavia, graficamente apresentam características diversas. A disposição nas páginas da revista era muito próxima da francesa, bem como a utilização de legendas, a ironia e a sátira, além da escolha do meio de publicação, as revistas ilustradas. Outro fator a ser considerado é que Angelo Agostini teria vivido na

---

<sup>63</sup> NYS, Paul. *Les salons caricaturaux de Nadar*. Memoire de Master 1. Paris, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2008.

<sup>64</sup> A Academia Imperial de Belas Artes realizou durante esse período cinco Exposições Gerais e, em 1882, foi realizada no Liceu de Artes e Ofícios a maior exposição fora da Academia; ou seja, o ambiente artístico não era tão intenso quanto o francês.

França até 1859, quando os salões caricaturais já eram amplamente divulgados; assim, é certo que o autor conhecia esse gênero artístico. Em 1872, o nome escolhido por Agostini para aqueles desenhos apareceu em francês “*Salon*”. Em 1884, o nome foi então traduzido como “Salão”; de qualquer forma, seria a mesma nomenclatura.

Cada um dos artistas franceses que realizou salões caricaturais desenvolveu um estilo bastante particular na execução de seus desenhos, conforme será observado a seguir. Todavia, em maior ou menor grau, estariam presentes em todos a sátira, a ironia e as legendas para comentar os trabalhos, conforme pode ser observado na imagens de 6 a 9.

As caricaturas observadas em conjunto permitem perceber um pouco da técnica de cada um dos artistas. Nesses exemplos, Gill talvez seja o mais esquemático, aquele cujos traços são mais simples, ao passo que Bertall, embora na roupa dos personagens seja bastante esquemático, daria uma atenção especial à representação do rosto das figuras.

Tanto Cham quanto Bertall, além de caricaturar o quadro, introduziram um elemento externo com a representação do espectador. No caso de Cham, o destaque foi dado a um espectador muito especial, o pintor Jean Dominique Ingres (1780-1867), o qual ganharia destaque no desenho ao ter representada o que seria sua reação diante de tal obra. Ao colocar o pintor deitado no chão com um corpo que é totalmente desproporcional aos membros, esperneando como uma criança mimada, o caricaturista ofereceria ao leitor uma cena cômica e inusitada.

O cômico é fator de grande relevância para a análise da expressão caricatural. A comicidade poderia ser provocada pela deformação, pela degradação do elemento representado, pelo destaque de uma característica da obra ou do próprio artista.

A representação do público e das suas respostas às obras expostas é um recurso que foi abundantemente utilizado pelos caricaturistas. Dessa forma, esses artistas poderiam reproduzir os comentários do público em geral acerca das mostras ou ainda expressar suas próprias concepções sobre aquela arte, sob a proteção da opinião pública. A apreciação do público poderia ser tratada pelo caricaturista tanto de forma a reafirmar suas próprias opiniões ou, pelo contrário, no sentido de questionar certo “gosto popular”. Além do próprio desenho, um elemento que contribui bastante para analisar a intenção dos caricaturistas são as legendas, recurso quase obrigatório nessas representações.



Todas as caricaturas acima apresentaram legendas, as quais instigariam o leitor todo o tempo. No caso de Nadar, Bertall e Gill, que cuidaram do desenho do artista, as legendas foram usadas para chamar a atenção para algum aspecto da obra, enquanto que, no caso de Cham, serviriam para apimentar a já acalorada discussão entre os partidários da linha e da tradição clássica, como Ingres, e os partidários da cor e do Romantismo, que teve como seu maior representante o pintor Eugène Delacroix. A caricatura contribuiria, assim, para reforçar ou alimentar polêmicas como essa, as quais teriam alcançado um debate muito além do espaço da exposição.

A ênfase dos salões de Agostini eram as obras. Era através da representação delas que faria suas apreciações, as quais, na maioria das vezes, eram bastante cáusticas. Assim como nas caricaturas francesas, esses comentários poderiam ser curtos ou extensamente explicativos. A repercussão que a obra tivesse tido nos debates, dentro ou fora da imprensa, seria determinante nesse sentido. Quando, por exemplo, uma obra ou a opção estética do artista estava em discussão, o próprio desenho poderia ser suficientemente explícito para dizer se o caricaturista compartilhava ou não das impressões tecidas sobre o artista, sendo assim desnecessárias muitas explicações.

Os salões de Agostini também apresentavam um grande cuidado com a identificação da obra, da mesma maneira que era bastante clara sua interferência, sobretudo quando se tratava do questionamento do desenho (ver imagens 10 e 11). Seus salões foram apresentados em páginas divididas em vários quadros, obedecendo certa simetria e padrão. Conforme será mostrado a seguir, o caricaturista não ousaria com a paginação como fez Gill (ver imagem 12).

A ausência tanto de interlocutores no Brasil que vivenciaram os debates quanto de uma continuação dos próprios salões pode ter sido um fator limitador no desenvolvimento do trabalho de Agostini, mas de maneira alguma impossibilitador. Certamente, seria muito interessante observar como Agostini faria um salão das exposições da Escola Nacional de Belas Artes sob a direção de Rodolpho Bernardelli, já que este sempre foi para o crítico o grande exemplo de artista. Isso não aconteceu e as razões, certamente, são inúmeras.

Agostini se manteve afastado do Brasil por mais de cinco anos. Teria estado em Paris entre 1888 e 1894, período em que as exposições da academia francesa conviviam com grandes mudanças na sociedade bem como com vários movimentos artísticos

contestatórios. Assistia-se, nessa segunda metade do século XIX, a ampliação dos espaços de produção da arte e a consequente perda de espaço e prestígio da academia. Embora ainda se vissem alguns salões cômicos na imprensa francesa, eles não apresentavam a mesma qualidade e importância. Desse modo, Angelo Agostini teria presenciado o declínio desse gênero artístico na França, o que tornaria possível a decisão de não continuar no Brasil um trabalho considerado desgastado na Europa. Juntar-se-ia a tal questão a postura que o crítico assumiria frente à Escola Nacional de Belas Artes, pois, conforme notado anteriormente, era comum ver nas páginas do *Don Quixote* constantes elogios às ações do diretor da Escola. Como então satirizar os alunos e mestres de uma instituição agora respeitada pelo crítico?

É certo que os salões de Agostini não faziam apenas críticas e sátiras. Havia, no trabalho de Agostini, uma clara intenção de educação do olhar do público. Uma das estratégias utilizadas com esse fim era justamente fazer o contraponto entre a “boa arte” e aquela ruim, entre o “artista competente” e o “artista descuidado”, entre os resultados do estudo e os da falta deste na realização de uma obra. Com seus desenhos, ofereceria exemplos bastante didáticos para o público leitor.

Outro ponto a ser observado na composição do salão caricatural estaria na identificação da intenção do artista na estruturação da composição e organização das obras. Seria ingenuidade acreditar em acaso, já que as escolhas se colocavam a todo o momento. Uma primeira observação deve ser feita acerca dos artistas que figuravam nessas imagens: não eram todos os artistas nem todas as obras que participaram da exposição que obtinham esses comentários. O espaço que cada representação ocupava na página, certamente, era uma escolha bastante consciente do caricaturista, assim como quem era colocado ao lado de quem.

Na questão do tamanho das obras, havia, quase sempre, um respeito quanto à dimensão original. No salão de 1872<sup>65</sup>, quase metade da página seria ocupada pelo quadro *A Passagem de Humaitá*, de Victor Meirelles (ver imagem 13). O mesmo pode ser percebido nos salões franceses. Mas esse era um elemento que também poderia ser explorado pelo caricaturista nas suas composições para dar o tom da crítica. As pinturas de Messonier, por exemplo, eram constantemente reproduzidas em sua pequena dimensão.

---

<sup>65</sup> *O Mosquito*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 147, p.5, 1872.

Para ressaltar esse fato, os caricaturistas desenhavam as mesmas acompanhadas por lupas ou por pessoas que se esforçavam para ver o que haveria nelas (ver imagens 14 e 15).

Usar um salão caricatural para apresentar um trabalho como obra-prima parece ter sido uma das peculiaridades dos salões de Agostini. O caricaturista não usou nenhum complemento ao nome “Salão”, diferente do que pode ser observado na produção parisiense, com os “Salões para rir”, “Salões cômicos”, em que, além de apresentarem uma análise da obra e um consequente julgamento, haveria também a clara intenção de produzir riso, satirizar. Nos seus salões, Agostini parece também trabalhar como um divulgador, como alguém que buscava construir um gosto pela arte. É muito provável que mais pessoas lessem ou vissem a revista do que frequentassem as exposições da academia, até porque a revista circulava em outras regiões do país. O trabalho buscava burilar o gosto do público, mais do que apenas provocar o riso, ou somente brincar com as obras e os artistas. Não se veria uma grande diferença entre as críticas feitas em artigos considerados “sérios” e nos salões; o teor era bem parecido, de modo que o riso poderia ser despertado, sobretudo por causa dos desenhos, mas não precisaria ser, necessariamente, o principal objetivo.

Priorizar a reprodução das obras ao invés de mostrar o público, o júri, ou mesmo os próprios artistas, como se fazia abundantemente nos salões franceses, corroboraria essa hipótese e demonstraria a forma de trabalhar escolhida por Agostini. O que se observava eram proposições de situações que incitassem reações no público. O caricaturista optaria por provocar ao invés de mostrar reações, como quando colocava lado a lado obras que considerava boas e ruins, ressaltando esses aspectos tanto no desenho quanto nas legendas. Dessa forma, propunha ao público uma escolha, assim como seu julgamento, expresso em quem ou no que era caricaturado.

Os caricaturistas, mestres na arte de utilização do desenho, aproveitariam a linguagem escrita com os mais variados fins dentro de suas criações: para driblar a censura, confundindo com o texto a clareza dos desenhos, para afirmar ou não deixar dúvidas quanto à mensagem do desenho ou ainda para provocar o riso, tornando assim mais leves temas, por vezes, bastante sérios. Nos salões caricaturais, a combinação não poderia ter produzido melhores resultados, pois o caricaturista poderia conduzir e direcionar o olhar do leitor para aspectos considerados, por ele, os mais relevantes ou para aqueles que contribuiriam para valorizar ou desvalorizar uma produção artística.

*La légende, c'est, étymologiquement, ce qu'on doit lire. Son rôle, dans le monde de l'illustration, est essentiel et significatif lorsque l'image, dépourvue de sens par elle-même, s'appuie sur la légende comme un paquet sur son étiquette. C'est une très vieille habitude, qui dure encore, quoiqu'elle tende à passer de mode depuis que l'image a appris à se tenir debout toute seule. Aujourd'hui, il est admis qu'un bon dessinateur d'humour doit pouvoir se passer de légende, et c'est justice, puisque son métier consiste à savoir rendre éloquentes les images*<sup>66</sup>.

Era na legenda que a ironia poderia ser utilizada sem restrições, onde o artista brincava com as palavras e complementava ou dava um sentido a mais para o desenho. Não há nenhuma dúvida quanto à capacidade do desenho de se comunicar sozinho; são muitos os exemplos de caricaturas em que o texto é totalmente dispensável ou em que ele não foi utilizado propositalmente. Uma das qualidades de um caricaturista de talento seria justamente fazer um desenho de forte expressão sem necessidade de explicá-lo. De acordo com Michel Melot, a prática do desenho sem legenda teria sido iniciada na Inglaterra, em periódicos como o *Punch*, e só depois na França, em 1867, com *La Lune*.

Os salões de Angelo Agostini traziam legendas capazes de variar bastante quanto ao tom empregado, podendo ser extremamente provocativas e, em inúmeras vezes, conter certo acento violento. Mas também fazer comentários bastante elogiosos, nos quais eram indicadas qualidades tanto da obra quanto do artista, ou ainda comentários aparentemente neutros, em que se afirmavam as qualidades técnicas da obra. A legenda também era usada para identificar a obra, às vezes com nome do autor e título, para, em seguida, serem apresentadas as apreciações.

A linguagem também poderia variar de acordo com o parecer sobre a obra, sendo comumente elaborada em sua apresentação e no discurso crítico. Tanto poderia ser bastante direta, como descritiva. Agostini também utilizaria expressões da linguagem popular da época, como: “Que borracheira”; “Faz o que pode, já é alguma coisa”; “Pouca arte”; “Tem muito geito para a coisa”; “Palheta de um doido”, frases que demonstrariam uma tentativa de aproximação do gosto e da fala popular.

Em inúmeros salões cômicos, conforme mencionado anteriormente, o público também teria lugar de destaque. Pessoas elegantemente vestidas tiveram suas reações

---

<sup>66</sup> MELOT, *L'oeil qui rit...*, p. 139-140.

registradas e seus comentários ecoaram imprensa afora. Através da representação do público os caricaturistas expressariam a repercussão do que era exposto, registrariam e analisariam comportamentos, além de poderem falar de suas próprias impressões, camufladas na anônima mas poderosa opinião popular.

Nos salões caricaturais franceses, a presença do público era quase obrigatória, todos os caricaturistas o retratavam. Cham foi um dos caricaturistas que se destacaram nesse tipo de representação. Desde os anos 1850 até duas décadas mais tarde, o artista evocou a presença do público em seus salões (ver imagens 16 e 17). No *Salon pour Rire* de Cham, publicado em 1872, o público apareceria já na capa do álbum. Há uma locomotiva e as pessoas nas janelas para ver as obras expostas ao longo do caminho do trem (ver imagem 18). O artista faria uma crítica ao espaço destinado à exposição, a qual teria deixado artistas de fora sob a alegação de falta de espaço. O caricaturista apresentou para isso uma solução bem humorada, que inclusive abriria a possibilidade de os recusados exporem seus trabalhos.

Ainda nesse mesmo salão, seria representado o espanto de um senhor diante de um quadro sobre a Comuna<sup>67</sup>, com a seguinte legenda: “Les sujets sur la Commune terrifient les malheureux bourgeois que visitent l’Exposition”. Seria importante lembrar que a experiência da Comuna era algo recente na história da França, ou seja, uma ferida ainda aberta naquela sociedade, e o caricaturista aproveitou esse filão para falar de um assunto que ultrapassaria os muros da exposição (ver imagem 19).

Os salões de Cham foram muito ricos e o público teve neles um papel fundamental. O caricaturista não deixou de notar nem a questão do cheiro de tinta fresca das telas na exposição, fazendo tais observações com muita originalidade. Mostrou uma pessoa vestida com um aparelho imaginário, algo que hoje lembraria a roupa de um astronauta, tudo para suportar o cheiro de tinta e então conseguir ver toda a exposição. A imagem é extremamente criativa, surpreendente e bastante engraçada e não deixa de levantar um tema bastante criticado, que era o fato de muitos artistas se apressarem para fazer obras para a exposição, entregando-as às vésperas e correndo o risco de perder em qualidade (ver imagem 20).

---

<sup>67</sup> Governo popular instaurado em Paris entre março e maio de 1871, após uma insurreição popular contra os alemães e o exército francês.



Em Agostini, conforme mencionado anteriormente, não houve mais do que quatro ou cinco momentos em que o público foi retratado, sendo que, em dois deles, essa aparição não estava dentro de um de seus salões. Todavia, a discreta presença dessas figuras ainda assim pode ser considerada representativa da relação que o caricaturista quis manter com o público, além de mostrar um pouco da visão do crítico sobre a participação dessa parcela da sociedade no debate artístico nacional.

A primeira aparição do público foi no salão de 1879. Nessa página, aparece no alto, à direita, um grande número de pessoas entrando na exposição, inclusive uma família com crianças e os pequenos repórteres da revista. Logo abaixo, a legenda oferece um texto interessante: “Fomos à exposição e notamos com prazer que ella é muito concorrida. Até vimos lá o Sr. Bernardo com a sua respeitável família. E dizem que este povo não gosta de bellas artes... Verdade é que a entrada é gratuita” (ver imagem 21).

O texto descreve o que mostraria a imagem: o fato de representantes da revista terem estado na mostra seria corroborado pela representação dos pequenos repórteres, presentes em várias ocasiões no periódico desde o primeiro exemplar. O número de pessoas representado daria a segura ideia de que muitos teriam ido à exposição. A família também pode ser vista bem ao lado dos repórteres. Seria no final da legenda que a verve do crítico surgiria. O comentário irônico sobre o gosto do povo pela arte faria o leitor primeiro questionar acerca da ideia de que a arte seria um privilegio de poucos, quando o que ocorreria talvez fosse apenas um desconhecimento, ou falta de oportunidade de espaços onde apreciá-la, por parte da população em geral. No entanto, logo em seguida, a dúvida é plantada: estariam todas aquelas pessoas ali somente pelo fato de não terem que pagar para entrar na exposição? Não teriam então realmente interesse pela arte?

Nessa mesma página, na parte inferior esquerda, é possível observar o desfecho da visita da família à exposição: o desenho mostra o pai saindo às pressas da exposição a empurrar seus filhos e esposa para fora da sala. O desenho permite que se visualize dentro do prédio da exposição o que lembraria algumas esculturas de nus, além de parte de uma tela, um busto e ainda o pequeno repórter da revista olhando a rápida retirada da família. Na legenda, o motivo da saída tão brusca: “– Vamos embora, vamos embora, aqui não há nada que preste”.

Toda a ação representada na caricatura faria logo pensar em um desconhecimento daquela família sobre o que iria encontrar dentro da exposição. Teriam ido então porque era de graça? A fala do personagem torna a hipótese de desconhecimento mais forte, pois o pai afirma que não há nada de bom lá.

A cena permitiria ainda o levantamento de algumas hipóteses sobre a opinião do crítico. Em vários outros momentos, Agostini bradou seu descontentamento pela desvalorização do artista no Brasil, assim como pela falta de um mercado de arte e pelos poucos esforços da academia para dar bons exemplos e conquistar o público. Essa família poderia ter sido usada pelo crítico como exemplo da falta de conhecimento da arte e de seus propósitos pelo público em geral; logo, por não compreender, poderia ter se assustado e julgado imoral ver nus.

Mas há ainda outra possibilidade de leitura dessa imagem a partir do acompanhamento da crítica de Agostini. Como a Academia não ensinaria corretamente, seus alunos não produziram obras de qualidade; assim, as pessoas dificilmente encontrariam coisas boas na exposição, conforme afirmou o homem que saía da mostra com sua família.

Pode-se verificar tanto uma crítica à instituição quanto ao público. Se, por um lado, a população não estava preparada para apreciar a arte e por isso a recusava, por outro, essa recusa seria causada pela ausência da arte no cotidiano das pessoas; portanto, seria necessário conhecer para apreciar. Se existisse um governo que investisse na arte e uma instituição competente no ensino e na promoção desta, talvez episódios como aquele fossem evitados. Nesse sentido, é claro o papel que Agostini toma para si e atribui à imprensa: sua função, diante de um panorama hostil à arte, seria convencer o público da importância desta, bem como apresentar a boa arte e também mostrar aquela ruim, de forma a oferecer ao público subsídios de informação e discernimento.

O público reapareceria nos salões de 1884, agora apresentado no interior da exposição, em frente a uma tela e em diálogo (ver imagem 22). Observam-se dois homens diante, provavelmente, do quadro de Meirelles *Combate Naval do Riachuelo*. Um deles segura um livro aberto e o outro aponta para o quadro. Abaixo, o seguinte diálogo: “– Estou a procurar o quadro correspondente ao n. 294 do Victor Meirelles intitulado ‘Cemitério’ e não o acho senão no catálogo. – Então deve ser o *Combate do Riachuelo*. – Porque? –

Porque é alli que elle se enterrou”. É preciso lembrar que essa tela de Meirelles recebeu inúmeras críticas de Agostini desde a exposição de sua primeira versão em 1872, tendo sido ainda mais duramente criticada em um artigo dedicado exclusivamente a ela em 1883.

O desenho atuaria como uma espécie de ilustração da legenda. As pessoas colocadas nesse salão apresentavam um propósito claro de crítica direta ao trabalho de Meirelles. A força da composição se concentraria no texto da legenda, em que o caricaturista expunha sua opinião negativa sobre o trabalho do artista. Além disso, havia também uma crítica sobre uma possível desorganização da exposição, a qual não teria colocado os quadros em uma disposição clara para que o visitante pudesse se localizar no espaço expositivo. Mais uma vez a crítica à academia estaria presente.

Nesse mesmo salão, era possível ver, no canto inferior direito da página cinco, um grupo de quatro pessoas sentadas numa escada, sendo dois homens e duas mulheres, e um quinto homem carregando uma cadeira. Na legenda, o seguinte comentário:

O único lugar onde os visitantes da exposição podiam descansar desde o dia da abertura da exposição até o dia 30.

N.B. Consta que receiando ver os visitantes levar para lá suas cadeiras, o Dr. Director resolveo mandar colocar bancos. Ainda bem<sup>68</sup>.

Mais uma vez a crítica se volta à organização da exposição realizada pela academia, fato grave num país onde haveria tão poucos apreciadores da arte, pois isso poderia desencorajar as pessoas a visitar a mostra. Há também, no desenho, um traço de humor ao mostrar um visitante já carregando sua cadeira, o que faz as pessoas imaginarem todos os visitantes, no meio da exposição, com uma cadeira, sentando-se onde sentiam vontade e o consequente caos pelo qual seria tomada a exposição. Ironicamente, o crítico respiraria aliviado ao informar que, tomado por esse medo, o responsável pela exposição, ou seja, o “Dr. Diretor” (o cargo do responsável é enfatizado) tomou medidas, sem deixar de ressaltar o tempo que teria levado para corrigir o erro.

Em outra aparição do público, agora em uma cena isolada da exposição, em meio a vários outros desenhos tratando de diversos assuntos, uma única pessoa é mostrada sentada dentro da sala da exposição. Ali é possível observar a organização das telas na mostra, mas a intenção do crítico era falar não da disposição dos quadros, mas sim da presença do

---

<sup>68</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 389, p. 5, 1884.

público, bastante exígua, de acordo com a imagem (ver imagem 23) e o comentário: “Em todo o mez de Novembro continua a haver extraordinária concorrência, sobretudo nas quinta-feiras, dias consagrados a fina flor da sociedade fluminense”!<sup>69</sup>

Estaria o crítico questionando o desinteresse da alta sociedade carioca? Certamente a qualidade das obras era, novamente, colocada em questão, pois esse desinteresse do público poderia revelar a falta de qualidade do que estava exposto. Por outro lado, se as pessoas mais “instruídas” da corte não se interessavam pela produção artística do país, isso era um mau sinal, já que para o crítico a arte tinha um caráter emancipador. Esse desinteresse poderia revelar um dos motivos do “atraso” do país.

A próxima aparição do público no salão caricatural foi bastante discreta e ocorreria no quinto salão de 1884. Na parte inferior direita da página, é possível ver duas pequenas figuras, de costas para o público, olhando para a tela *Cemitério* de Victor Meirelles, sendo que uma delas aponta para o meio do quadro. Provavelmente trata-se de uma retomada dos personagens que procuravam a tela no catálogo, citado acima (ver imagem 24):

Victor Meirelles “O *Cemitério*”. O aparecimento deste quadro obrigamos a seguinte errata. Foi no *Combate do Riachuelo* que morreu Victor Meirelles como pintor e n’este cemitério que o pobre Victor enterrou-se como elle proprio o confessa naquella lapida: Que a sua palheta lhe seja leve! Amen!

Ao colocar as pessoas naquele espaço, o caricaturista reforçaria o comentário expresso na legenda, apresentando assim uma forma de legitimação da sua crítica, pois não seria sua afirmação pessoal, mas do visitante da exposição. Haveria um público conhecedor, afinal teria visitado a exposição, tendo assim plenas condições de tecer considerações sobre a qualidade das obras expostas.

Em 1887, o público voltaria a aparecer fora do espaço comumente dedicado ao salão caricatural, mas na parte superior de uma página com outros desenhos, para falar de uma exposição no Liceu de Artes e Ofícios. A exposição seria sobre a estrada de ferro e trazia uma mostra de quadros. O público foi retratado observando atentamente os quadros, com grande interesse. Em meio ao público, estava o repórter da *Revista Illustrada*, responsável pelos comentários elogiosos com destaque para a obra de Arsênio Silva (ver

---

<sup>69</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 396, p. 5, 1884.

imagem 25). Parece curioso o público ser representado demonstrando interesse pela arte em uma exposição fora da academia. Diante do exposto acima, parece haver uma consideração de que o problema em torno do interesse pela arte talvez não estivesse no público, mas na instituição responsável por mostrar essa arte, ou ainda na qualidade das obras. As exposições da AIBA eram sempre questionadas e muitas vezes apresentadas como desinteressantes, ao passo que a do liceu despertaria grande interesse por parte do público. A legenda reforçaria esse sentido: “No lyceo de Artes e Offícios, a exposição da estrada de ferro do Brasil causou-nos a maior alegria. Se politicamente estamos atrasados, materialmente vamos quase a vapor”.

Em inúmeras vezes nas quais o Liceu figurou nos comentários de Agostini<sup>70</sup>, as apreciações foram positivas. A instituição era vista como responsável por um ensino de qualidade, além de atuar “ilustrando o espirito e formando o gosto do operário.” Em comparação com a AIBA, este seria favorecido: “Fui esta semana ao Lyceo de artes e officios, estabelecimento mais util do que parece e menos apreciado do que merece. O contrario justamente de muitos outros mais pomposos e mais celebrisados”<sup>71</sup>.

Há, nessa escolha do crítico, alguns pontos que devem ser mencionados. O primeiro deles se refere à função que desempenharia o liceu numa sociedade carente de mão de obra especializada como a brasileira naquele momento. Agostini desejava a industrialização para o país; nesse sentido, uma instituição como o liceu seria imprescindível para qualificar mão de obra. O ensino do liceu privilegiaria uma parte da população carente de formação, de maneira que cumpriria outro importante papel nos planos de Agostini, o de educação e formação da população em geral. Enquanto a academia estaria subjugada pelas encomendas oficiais da monarquia e preocupada em agradar ao monarca para continuar recebendo patrocínio, o liceu prestaria um serviço que contribuiria para reais mudanças na sociedade brasileira.

Na imagem do liceu, há ainda o destaque para um conjunto de obras expostas que o público poderia apreciar, de forma que o artista em questão demonstraria grande talento: “No mesmo lyceo acha-se, também exposta toda a quitanda do hábil pintor Estevão Silva. Só é permitido olhar e comprar mas não comer as esplendidas frutas que lá se acham

---

<sup>70</sup> Angelo Agostini foi professor de desenho para as classes femininas do Liceu inauguradas em 1882.

<sup>71</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 194, p. 2, 07 fev. 1880.

expostas”. O crítico aqui promoveria tanto o artista quanto a instituição, fazendo exatamente o contrário do observado acima com a AIBA e Victor Meirelles.

Embora a participação do público nos salões de Angelo Agostini tenha sido pequena, não deixa de ser representativa. Neles se observaria a vontade de que o público estivesse presente naqueles eventos, o uso de suas possíveis reações para balizar as críticas e, também, certa visão tutelar, por parte do crítico. O público, tanto nas críticas, quanto em alguns desenhos parecia precisar de um mediador, ou apresentaria atitudes de quem não teria um conhecimento aprofundado, reforçando a necessidade do auxílio de alguém astuto e preparado para educá-lo. Na ausência de uma instituição competente, já que a academia, segundo o crítico, não cumpriria seu dever de formar e menos ainda de cultivar o bom gosto no público e o liceu ainda não teria recebido o devido investimento e reconhecimento, além de ter uma função mais específica, caberia então à imprensa ilustrada cumprir esse papel.

Além dos aspectos críticos, Agostini também brincaria, em suas caricaturas, com os aspectos formais das obras, propondo, por exemplo, o alongamento de membros das figuras, os quais poderiam inclusive ultrapassar o limite da moldura da tela, ou ainda optaria pelo encurtamento, criando assim um efeito de nanismo no personagem representado.

No salão de 1872, o caricaturista colocaria lado a lado um exemplo de alongamento e outro de encurtamento, com o propósito de acentuar e deixar evidentes os aspectos criticados das obras. Observam-se dois retratos que teriam sido executados pelo mesmo artista, Joaquim da Rocha Fragoso (18\_\_? - 1893). O da esquerda é o retrato de um militar, cujas pernas são menores do que a balaustrada ao lado da qual se encontra o personagem. No quadro ao lado, a figura parece ser de um ministro ou político do Império e suas pernas são muito longas se comparadas com seu tronco. A figura também está próxima de uma balaustrada e, ao contrário do que se observa no militar, as pernas desse personagem são mais altas do que o elemento da arquitetura (ver imagem 26).

Através da comicidade presente na representação dos dois personagens, em relação a cujas figuras a legenda apresentaria um papel complementar de ligação, o crítico expressaria, mais uma vez, suas impressões quanto ao que seria ausência de conhecimento de anatomia humana, falta de estudo e de domínio do desenho.



No salão de 1872, *A Carioca* de Pedro Américo teria seu pé direito representado como se estivesse apoiado na moldura da tela (ver imagem 11). Mas seria em 1879 que um personagem colocaria os pés literalmente para fora do quadro, como no caso do *São João Baptista* de Victor Meirelles, o qual apresentaria pernas tão alongadas que as mesmas não caberiam dentro da tela (ver imagem 27). Ao lado desse quadro, foi representada a tela do pintor J. M. Medeiros, em que as mãos receberam destaque (ver imagem 28). A segunda figura da direita para a esquerda tem braços que quase chegam aos pés e suas mãos são desproporcionais. Mais uma vez o caricaturista faria um *pendant* de desproporções para destacar ou complementar as composições, aumentando assim o efeito cômico da representação.

A legenda na caricatura do primeiro quadro reforçaria o efeito cômico com o seguinte comentário: “Se esse santo não fugiu da prisão não foi por falta de pernas”. Enquanto no segundo caso o texto promoveria a relação entre os quadros: “Para essas mãos do Sr. Medeiros, só as pernas do João Baptista do Sr. Victor”. A legenda do segundo também informaria que o artista seria professor de desenho da Academia. A ironia era explícita, pois como um professor de desenho poderia criar tal aberração?

A correção do desenho sempre foi uma preocupação de Agostini, suas críticas se concentravam bastante nesse aspecto. Através de suas caricaturas o jornalista poderia não apenas ressaltar esse aspecto nas obras comentadas como também mostrar didaticamente o que considerava um grave problema presente na formação dos artistas no Brasil.

A análise de três exposições que ocorreram durante o Segundo Reinado e que foram amplamente discutidas por Angelo Agostini poderá contribuir para que se possa observar, de maneira mais aprofundada, como os textos e as imagens foram usados pelo caricaturista ítalo-brasileiro na elaboração de suas avaliações acerca da arte no Brasil e, ao mesmo tempo, mostrar como essas interpretações não estavam isoladas de um entendimento político, social e econômico do país.

### **3.4 A Exposição Geral de 1879**

A exposição de 1879 realizada pela AIBA demarcaria um espaço importante para a crítica na imprensa brasileira, bem como colocaria a arte no centro das discussões, sendo

responsável pela produção de um debate apaixonado no qual se destacariam dois artistas brasileiros: Pedro Américo e Victor Meirelles<sup>72</sup>.

Dá-se um facto singular, extraordinário actualmente no Rio de Janeiro, a cidade dos bocejos e dos Fagundes curtos de intelligencia: discute-se bellas-artes.

E discute-se com paixão, encarniçadamente na imprensa, nos theatros, nos cafés, nas palestras familiares, até na própria Academia se discute bellas-artes!<sup>73</sup>

Angelo Agostini não seria exceção, tendo colocado as páginas da *Revista Illustrada* a serviço do caloroso debate em um diálogo bastante revelador tanto com seus colegas de imprensa quanto com seus leitores. Periódicos como *Revista Illustrada*, *Repórter* e *Revista Musical e de Bellas Artes* se colocariam contrários aos pressupostos da AIBA. Só no ano de 1879 foram publicados na *Illustrada* cerca de quatorze artigos, fora pequenas notas provocativas e imagens de Agostini. Havia, em meio à ironia e acidez, um entusiasmo pelo despertar da sociedade para a questão das artes. Para fornecer ao leitor uma ideia da força que os debates acerca das belas artes teriam alcançado na corte, o caricaturista preparou uma capa da revista onde se via uma grande confusão, indicada pela quantidade de elementos presentes, bem como pela rapidez dos traços esboçados. Eram penas atiradas de um lado para outro, esculturas tombando, repórteres se escondendo atrás das páginas dos jornais, paletas e pincéis voando, animais, cavaleiros, um verdadeiro caos (ver imagem 29).

A exposição da AIBA bem como as batalhas de *Avaí* e *Guararapes* serviriam apenas como um elemento detonador, mas as críticas foram além, propondo um debate sobre o ensino, as premiações, as filiações estéticas, enfim, sobre o lugar da expressão artística naquela sociedade.

A ironia e provocação marcariam as críticas acerca da exposição de 1879. Antes mesmo da abertura desta se falava da espera pelo quadro de Meirelles, apontando, com uma

---

<sup>72</sup> O trabalho de Hugo Xavier Guarilha anteriormente citado (*A questão artística de 1879...*), além de fazer um levantamento bastante completo das críticas envolvidas na questão, analisa a repercussão anterior e posterior ao evento de maneira a situar os grupos envolvidos, bem como as particularidades do pensamento crítico ali presente.

<sup>73</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 159, p. 2, 08 mai. 1879.

alfinetada, algo que seria uma peculiaridade brasileira: “Nas outras terras, os quadros fazem-se para as exposições; aqui as exposições fazem-se para os quadros!”<sup>74</sup>

Está aberta a nossa exposição de bellas-artistas, annunciada como a mais rica de todas as que temos tido, cujo catalogo assim promette e cumpre para aquelles que ainda não conheciam a collecção do Sr. Steckel, a do Sr. Callado, etc., e algumas velharias que alli figuram como novidades da ultima fornada.

Ha n'este fingimento de riqueza um desejo e até louvável de possuir realmente trabalhos artisticos, fingimento tanto mais louvavel quanto a visita á exposição se torna mais recreativa e agradável, desde que encontramos alli a par de producções dos artistas nacionaes, muitos quadros de valor, embora importados do estrangeiro.

A qualificação de exposição nacional, fica, é certo, prejudicada; mas resta-nos o prazer ou desprazer da comparação, meio seguro de avaliar o quanto cumpre fazer em bem das bellas-artistas no Brazil<sup>75</sup>.

A ironia inicial parece ter sido substituída pela decepção, pois a única novidade da mostra seria a tela *Batalha de Guararapes*. Questiona-se a divulgação que teria sido realizada em torno da exposição, alardeada como um grande acontecimento artístico, quando, na verdade, o público já conheceria o que ali estava exposto. O crítico aponta problemas na denominação da exposição como sendo de arte nacional, indicando a presença de boas obras, no entanto, estrangeiras, as quais quase apagariam as produções nacionais devido à qualidade precária dessas últimas. Mas o artigo não culpa os artistas e aponta problemas como a falta de modelos vivos, de quadros consagrados, de mestres e de um ambiente artístico estimulante como os responsáveis pelas dificuldades dos artistas, problemas que teriam refletido inclusive no trabalho de Meirelles.

Os senões apresentados refletiam diretamente na instituição artística oficial do Império, pois esta deveria oferecer condições de aprendizagem aos seus alunos, como modelos, boas obras e orientação segura. Além disso, quando o crítico indica uma grande presença de artistas estrangeiros, aponta o pouco incentivo que existiria no país ao universo das artes. Ao mesmo tempo, mostra a necessidade desta presença estrangeira, pois esses artistas trariam ao ambiente brasileiro exemplos positivos de arte, num diálogo essencial para o progresso desta no Brasil. A presença europeia é reivindicada tanto no âmbito

---

<sup>74</sup> ECHOS. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 152, p. 6, 01 mar. 1879.

<sup>75</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 155, p. 2, 22 mar. 1879.

econômico, como no artístico e social, reflexo de um discurso que via na convivência com indivíduos considerados frutos da civilização um caminho seguro em direção a esta.

Sendo a obra *Batalha de Guararapes* a maior novidade da mostra, certamente esta não poderia deixar de receber comentários, elogiosos inicialmente (“é uma tela primorosamente bem pintada”) e depois críticos, apontando problemas como “posições muito repetidas”, “falta de acção dos personagens”, enfim: “Parece mais uma batalha de convenção do que um combate renhido, em que um povo luctava energicamente por sua liberdade contra os seus usurpadores”. Os comentários acerca da obra de Meirelles ganhariam apreciações mais severas à medida que os debates na imprensa iam se intensificando, como se verá adiante.

Nesse mesmo número da revista, ainda se falaria do expressivo número de visitantes que a mostra estaria recebendo, presença esta que foi ilustrada no primeiro salão caricatural, conforme mencionado anteriormente. Nos comentários ilustrados, tanto foram retratadas obras consideradas boas como outras pouco apreciadas pelo crítico.

Uma das estratégias da crítica de Agostini foram as comparações entre o que seria bom e o que seria ruim; nesse sentido, mostrar os “maus exemplos” ao lado dos bons foi exatamente o que fez o caricaturista neste salão. As aquarelas de Bernhard Wiegandt<sup>76</sup>, embora apareçam em pequeno formato, foram elogiadas e seu autor considerado como alguém que teria “dedo para a coisa”. Na parte central da página, foram mostrados três bustos e dois estudos executados por Rodolpho Bernardelli, assim como o relevo *Martírio de São Sebastião*, também desse artista. Logo abaixo aparecem duas estátuas, uma realizada por Severo da Silva Quaresma e a outra por Almeida Reis, assim como um busto do General Osório também de Reis. Esse último foi, em vários momentos, hostilizado por Agostini em detrimento de Bernardelli. A caricatura da obra *A Miséria e o Gênio* de Almeida Reis é, ao lado da escultura de Quaresma, a maior obra nessa página; foi também a obra que recebeu a crítica mais severa na legenda elaborada pelo caricaturista. O tratamento do desenho apresentaria mais traços caricaturais (ver imagem 30).

---

<sup>76</sup> Bernhard Wiegandt nasceu em Colonia, na Alemanha, em 1851 e faleceu em Bremem, também na Alemanha, em 1918. Foi pintor, aquarelista, ilustrador e cenógrafo. Estudou na Academia de Munique. Viajou para o Brasil em 1875 e aqui permaneceu até 1878. Em 1875 ilustrou o cartaz comemorativo da fundação da cidade de Belém (PA). Também pintou uma série de aquarelas com vistas e paisagens do Pará e Amazonas.

A figura apresenta pernas desproporcionais, tem o tronco voltado para trás e o rosto com aspecto monstruoso. Logo acima, do mesmo artista, aparece o busto do General Osório, cuja cabeça mostra-se desproporcional ao tronco. Essas obras foram usadas em contraposição com aquelas de Bernardelli. A composição ofereceria assim um exemplo do que não deveria fazer um escultor, ou, pior ainda, de quem não seria considerado um escultor de talento. A legenda deixa isso bem claro: “*A Miséria e o Genio do Sr. Alm. Reis, ou A secça do Ceará* arrastando duas pernas colossaes. Composição phantastica e estrambolica que prova que seu autor não tem mais que fazer”. Todos esses artifícios foram usados para sobrepor o trabalho de Bernardelli, cujas legendas foram bastante estimuladoras, e assim, didaticamente, mostrar o que o público deveria ou não apreciar.

O destaque acerca da obra de Bernardelli em relação ao que estaria exposto foi notório. No número 156 do periódico, o caricaturista reproduziria, na página quatro, o relevo *Martírio de São Sebastião*, com tantas riquezas de detalhes e cuidado na ilustração que a litografia parecia mais uma fotografia, e, na página seguinte, mais um salão e o grande contraste com a reprodução da obra de Bernardelli. As telas representadas mostrariam deformações das figuras, um traço simplificado, por vezes esquemático, através do qual as obras eram satirizadas (ver imagem 31 e 32). Algo interessante de ser observado e que revela uma das estratégias críticas de Agostini foi a maneira de dispor as imagens (ver imagem 31a). Enquanto a obra de Bernardelli recebeu total destaque na página 4, na página 5 foram colocadas um conjunto de reproduções em contra ponto à obra do escultor, com uma visualidade muito menor.

As três primeiras telas, no alto da página, receberam a indicação de fazer parte da “Escola Brasileira” com muitos pontos de exclamação. Nas obras, os personagens lembram bonecos estáticos. Logo abaixo deles, aparece uma sequência de retratos de tipos bastante exóticos, os quais são denominados de caricaturas. Neste salão, as únicas obras elogiadas foram duas paisagens, uma marinha e uma tela de gênero, todas de pintoras amadoras, e um retrato do pintor Augusto Duarte, este último elogiado por ter ido estudar na Europa. Tais obras foram colocadas ao lado de telas de artistas como Zeferino da Costa, Victor Meirelles, J. M. Medeiros, todos oriundos da AIBA, cujos trabalhos foram apontados como portadores dos maiores problemas, sobretudo no desenho. A crítica é bastante ácida, já que

pintoras amadoras, as quais nem eram consideradas artistas, teriam trabalhos melhores do que os de professores da academia.

A discussão acerca da chamada “Escola Brasileira” ocuparia muitas páginas da revista e revelaria a avaliação do crítico sobre o desenvolvimento da arte no Brasil. A questão seria colocada de maneira bastante irônica:

A nossa academia ouviu naturalmente fallar em escolas flamenga, italiana, e pensou ainda mais naturalmente que todo o quadro pintado na Itália pertence á escola italiana, a menos que não se naturalize estrangeiro, assim como os quadros pintados no Brazil formam a escola brasileira<sup>77</sup>.

Para o crítico, o país ainda não apresentaria condições políticas nem artísticas suficientemente sedimentadas para suportar uma produção nacional. O elemento estrangeiro ainda seria muito presente, haveria imitação e não criação no Brasil: “Os nossos moços que mais se dedicam ás artes, apenas engatinham no desenho, vão á Europa copiar quadros na Itália”. Nesse sentido, questionava essa denominação de uma arte nacional:

É preciso não confundir a escola com o súbdito de uma nação que é francez, se nasce na França, hespanhol, se na Hespanha; não é uma questão de certidão de baptismo, a escola hollandeza ainda hoje se se[sic] distingue da flamenga e durante o século XVI, quando já começava a tomar uma nova face, um novo character, não tinha ainda a physionomia puramente nacional que tem hoje. Era uma imitação pesada do estylo italiano, adoptado pelos três pintores mais celebres d’aquella epocha; que procedia de Miguel Angelo, mas que se corrompia passando pelas concepções do genio batavo.

(...)

Mas só mais tarde, quando a Hollanda se constituiu pais livre, que libertou-se do jugo do duque d’Alba, que escapou aos furores da inquisição e ao regimen humilhante da monarchia hespanhola, quando começou a gosar em paz, das liberdades conquistadas: a independencia da nação, a liberdade de consciencia, o governo popular, foi que Rembrandt, Van der Helst e outros artistas de gênio, abandonando o maneirismo importado, libertaram as artes da influencia estrangeira e formaram a escola hollandeza<sup>78</sup>.

As implicações políticas de uma monarquia sustentada pelo trabalho escravo, conforme visto anteriormente, teriam um peso muito grande no atraso do país, segundo as

---

<sup>77</sup> SALÃO de 1879. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 157, p. 6, abr. 1879.

<sup>78</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 159, p. 2-3, 08 mai. 1879.



avaliações de Angelo Agostini, e estas implicações políticas também implicariam no desenvolvimento artístico.

O terceiro salão de 1879 foi denominado “Continuação do Salão Fluminense – Escola Brasileira”. Ele ocupa duas páginas centrais do número 157, mas suas imagens foram concebidas para figurar em páginas distintas (ver imagem 33 e 33a). A página quatro foi dividida em três colunas com três quadros cada, cujos tamanhos não variaram muito. Nessas telas, não havia número de identificação, somente comentários na parte inferior. A página seguinte não obedeceria ao mesmo padrão, havendo mais telas e de tamanhos bem variados. Além dos quadros, foram representados também litografias, um projeto para uma escultura monumental e uma vaca sobre uma mesa indicando a realização de um mapa. Nessa página, há um quadro parcialmente representado na parte inferior direita; o curioso é que as legendas dos quadros acima ocupariam a parte superior desse quadro, invadindo o espaço do mesmo. Esse Salão apresentaria as legendas mais extensas se comparadas às dos salões anteriores e aquelas de 1884.

Tanto os desenhos quanto a escolha temática das obras expostas foram questionados pelo crítico. As figuras que compõem as telas da página quatro apresentam posições estranhas. Na tela de Taunay, *O caçador de onça*, ao invés de mostrar a luta entre o caçador e o animal, o caricaturista os mostra como se estivessem dançando, assim como na *Flagelação de Cristo*, de Meirelles, pela posição em que estão os membros inferiores do Cristo, o caricaturista afirma que este estaria dançando. O próprio nome das obras serviu para o caricaturista satirizar, como no caso do *Caim amaldiçoado* de M. Mafra: O desenho mostra os personagens como se estivessem em meio a uma encenação teatral, com movimentos muito marcados e, na legenda, o crítico concluiria sua apreciação: “Caim amaldiçoado pelo Sr. Mafra. Se o seu próprio autor o amaldiçoou, nada mais temos que dizer”.

Nenhum objeto exposto era deixado de lado pelo caricaturista. Embora a ênfase fosse dada às pinturas, mapas, projetos arquitetônicos e de estátuas também foram questionados pelo caricaturista. Há, em meio às obras, uma imagem bastante curiosa de uma vaca sobre uma grande estrutura que lembra uma mesa e que seria um mapa em relevo. O caricaturista explica como este teria sido feito, indicando que o relevo seriam as fezes da vaca pisoteadas por ela mesma. Os comentários irônicos acompanhariam,

praticamente, todas as obras apresentadas nesse salão, havendo apenas dois exemplos em que as legendas deixam certa dúvida quanto a terem ou não intenção de elogio. Um deles é o comentário sobre a paisagem *Exequias de Camorim*, de Firmino Monteiro, em que se afirma o potencial do artista, algo que realmente parece ser verdadeiro quando se leva em conta outras apreciações nas quais o artista teria sido elogiado. O outro comentário é sobre duas pequenas telas, uma natureza morta e uma paisagem, as quais seriam de mulheres, ou artistas amadoras, e que o caricaturista afirmaria serem de “um apurado bom gosto”.

As batalhas de *Avaí* e *Guararapes* tiveram um espaço considerável na crítica de Agostini e acabaram sendo utilizadas para a defesa do realismo e contestação do idealismo, para a discussão do que seria moderno ou não em termos de belas artes. Nessa disputa, Pedro Américo assumiria grande vantagem em relação a Victor Meirelles:

Ao lado quasi um do outro, o paralelo torna-se inevitavel; e forçoso é concluir que as duas telas, tratando embora de assumptos idênticos, formam um verdadeiro contraste. Em quanto o quadro do Sr. Victor Meirelles impressiona pela falta de acção, pela paralysia de quasi todos os personagens; na Batalha de Avahy tudo se move, tudo tem vida, todos se batem.

Em quanto o critico erudito procura as bellezas artisticas da Batalha dos Guararapes, o impressionista extasia-se perante a tēla monumental do Sr. Pedro Américo e esquece-se a contempla-la<sup>79</sup>.

Diante da questão dos plágios o crítico minimizaria:

Admittindo, portanto, que ambos tenham roubado inspirações para seus quadros, resta saber qual é o bom e o máo ladrão, e comparando-os vê-se: na Batalha de Avahy, desenho, movimento, expressão, na Batalha de Guararapes, falta de desenho, falta de movimento e ausência de expressão<sup>80</sup>.

Ao lado do último salão dedicado à exposição de 1879, publicado no número 158 do periódico, a crítica em torno das batalhas atingiria o clímax no trabalho de Agostini (ver imagem 34). Em uma cena dentro do espaço expositivo foram apresentados ao leitor, do lado esquerdo, uma parte da *Batalha de Avaí*, do lado direito, uma parte da *Batalha de Guararapes*, e o inusitado: todos os personagens, ou seja, soldados armados e cavalos,

---

<sup>79</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 156, p. 2, 05 abr. 1879.

<sup>80</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 159, p. 2-3, 08 mai. 1879.

saem da tela de Américo e correm em direção à tela de Meirelles. Os personagens da *Batalha de Guararapes* continuam estáticos, dentro da tela, não esboçam qualquer reação. Ao fundo, é possível perceber que figuras de outras telas saem correndo, por medo da batalha. Na correria, é possível inclusive identificar a tela *Nóbrega e seus companheiros*, de Manoel Joaquim de Melo Corte Real, na qual um grupo de jesuítas salvaria de um grupo de índios canibais um corpo, antes que o mesmo fosse devorado. Na cena das batalhas, observa-se o chapéu de um desses jesuítas caindo da tela. Há também o retrato de D. Pedro II feito por Félix Émile Taunay, o qual, no original, mostra o imperador em pé, em postura imponente, enquanto, nessa caricatura, o imperador ergue sua espada e salta da tela como se quisesse lutar também ao lado dos personagens de Américo. Ou seja, até quem não tinha nada a ver com a questão teria se movimentado, menos os personagens da batalha de Meirelles. Nesse salão o caricaturista também deixaria uma página só para comentar as batalhas (ver imagem 34a). A estratégia aqui teve a intenção de destacar fatos mencionados em sua crítica como a ausência de movimentos na tela de Meirelles, mas não a promoção, vista anteriormente, realizada com a obra de Bernardelli (ver imagem 31a).

O salão que aparece ao lado dessa caricatura traz a reprodução de vinte quadros, cujos desenhos são bastante esquemáticos (ver imagem 35). No canto superior direito, a tela de Pedro Peres recebe um espaço considerável para sua apresentação, este quadro, por sua vez, seria identificado com a *Primeira Missa* de Meirelles, por isso o artista seria orientado a buscar uma formação melhor, fugindo da “escola Brasileira”. Um recurso bastante curioso que o caricaturista emprega nesse salão é a representação de duas telas viradas de costas para o público; o que se vê é apenas a estrutura posterior da tela. Na legenda, o motivo dessa atitude: “Vários retratos do Sr. Souza Lobo que viramos de propósito para os seus fregueses não escamarem conosco” (ver imagem 36).

Mesmo após o fechamento da exposição, os comentários continuaram ecoando e, por ocasião da premiação dos expositores, voltariam a se intensificar: “Ora o jury (talvez o leitor não acredite mas é verdade), o jury solicitou simplesmente uma recompensa superior para um homem que nada expôz: o Sr. Bittencourt da Silva”<sup>81</sup>. No comentário ilustrado, o caricaturista mostra o Imperador conferindo medalhas, as comemorações em torno da premiação, com apresentação de músicos, e uma cena peculiar em que os membros do júri

---

<sup>81</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.172, 09/08/1879, p.2.

fariam suas avaliações (ver imagem 37 e 37a). A crítica não poderia ser mais explícita, ao mostrar três pessoas com cabeças de burro, uma deles fazendo anotações e duas outras observando, sendo que um deles inclusive usa óculos para não perder nenhum detalhe das obras. A legenda revela toda ironia peculiar ao crítico:

Não conhecemos os illustres membros do Jury, mas pela maneira como distribuíram os prêmios faltaríamos ao mais sagrado dos deveres se deixássemos de apresentá-los ao público.  
(Não garantimos uma semelhança perfeita, mas sempre dão uns ares...)

Na imagem seguinte, o caricaturista explicita os critérios do júri ao premiar, os quais seriam pautados pela bajulação, pela inveja, pelo ódio, de modo que a arte em si não teria peso algum nessa balança. O crítico indicaria um personalismo e favorecimento por relações pessoais, considerados extremamente prejudiciais para o desenvolvimento da arte, fato que também seria notado na política brasileira. Haveria, então, uma organização político-social sustentada pela sociedade que atravancaria demasiado o progresso do país em todos os sentidos. Em uma avaliação geral, a percepção parecia ser bastante negativa; no entanto, quando se observa a reprodução de obras de Rodolpho Bernardelli, a defesa do realismo na obra de Américo, além de um ou outro comentário positivo sobre um ou outro artista, o crítico deixaria transparecer uma crença na arte e na possibilidade de consolidação desta no Brasil. Apesar das críticas à AIBA, a defesa da presença de uma instituição de ensino no país também poderiam ser lida como uma aposta do crítico na relevância da arte para desenvolvido do Brasil. Por mais que, em alguns momentos, o crítico demonstre pessimismo, este refletiria mais um estilo de criticar do que realmente um descrédito. Caso contrário, por que então dedicaria tantas páginas do seu periódico a um tema se este não tivesse real importância? Por que promoveria a obra de um artista como o escultor Bernardelli se não acreditasse na importância da arte?

A acidez dos comentários críticos parece indicar uma estratégia de atuação, cujo objetivo seria chamar a atenção para a necessidade de investimentos e ações a fim de fomentar o universo artístico.

### 3.5 A Exposição de 1882 no Liceu de Artes e Ofícios

O Liceu de Artes e Ofícios parece ter ocupado um lugar especial nas páginas da *Revista Illustrada*, tendo figurado por diversas vezes em notas e artigos que lhe atribuíam um papel relevante no desenvolvimento do país. Essa importância se daria tanto por sua preocupação com a educação da população menos abastada, a qual poderia desempenhar um papel decisivo na indústria nacional, ainda bastante incipiente naqueles anos, como pela sua iniciativa de criar cursos de educação feminina:

Uma festa esplendida a do Lyceu de artes e officios para inaugurar as aulas destinadas ao sexo feminino!  
O Rio de Janeiro estava todo lá.  
Eu não podia faltar a esta festa que iniciava com tanto brilho a educação da mulher; o assumpto era por demais interessante, e o programa feito para attrahir a todos<sup>82</sup>.

Uma instituição com caráter educativo e, mais do que isso, preocupada com a educação de uma parcela da sociedade que, até aquele momento, quase não teria recebido atenção, embora fosse importante para colocar o país no caminho da “civilização”, certamente receberia a atenção e o apoio de Angelo Agostini. Com a exposição realizada por este estabelecimento, em 1882, não foi diferente. Ao anunciar a abertura desta, logo avisou ao leitor: “Sem abrir aqui portanto um curso de pintura, o chronista avisa todavia os seus leitores de que na exposição do Lycêo algumas telas dignas de serem vistas e apreciadas (...)”<sup>83</sup>. Em seguida, começou a enumerar alguns dos nomes dos artistas e suas obras. Já se nota uma diferença na maneira de apresentar a exposição, pois, na de 1879, a visão geral apresentada era extremamente negativa, embora, conforme exposto acima, tenha havido considerações positivas acerca de alguns artistas e obras. No entanto, o crítico não admitiu o fato de haver “boas obras” nos comentários de abertura ou na avaliação geral da exposição de 1879, realizada depois da premiação da mesma.

A exposição do liceu foi comentada em quatro longos artigos, sob a denominação “Exposição de bellas-artes”. Logo no primeiro texto, o crítico notou o sucesso que a exposição teria alcançado na imprensa pela quantidade de comentários; porém advertia para

---

<sup>82</sup> CHRONICAS Fluminenses. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 269, p. 2, out. 1881.

<sup>83</sup> CHRONICAS Fluminenses. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 291, p. 2, 19 mar. 1882.

certa indulgência, a qual não teria agradado nem mesmo os expositores. Por isso, propunha-se a fazer algo sério, pautado nos conhecimentos que alegava possuir.

Toda a imprensa já fallou sobre a exposição de bellas-artistas no Lycêu. Todos manifestaram sua opinião mais ou menos sincera, mais ou menos entendida, e apesar da norma adoptada ter sido a indulgencia, nem por isso os expositores se acham satisfeitos com a analyse dos seus trabalhos. Elles não deixam de ter razão até certo ponto, pois que quando se acha tudo bom é o mesmo de que dizer que tudo é ruim.

(...)

Vê-se que a imprensa em geral procurou ser agradável á quasi totalidade dos expositores e estes devem ser gratos ao menos pela boa intenção.

Por minha parte, não querendo de todo destoar dos outros, bem que tenho a convicção de entender alguma cousa da materia limitar-me-hei a julgar com toda a imparcialidade os trabalhos e o merito dos expositores que revelam talento e estudo<sup>84</sup>.

É importante lembrar que Agostini participou da exposição com duas telas, de maneira que, quando o artigo afirmava “entender alguma coisa”, poderia dizer isso justamente porque era um artista e participava da exposição. Fez ainda outra afirmação, que parece relevante, acerca de quem seria julgado: “trabalhos de mérito dos expositores que revelam talento”. O crítico reconhecia que havia bons artistas naquela exposição; assim, iniciou sua empreitada de maneira positiva, avaliando arte e artistas que apresentariam qualidade.

Esse primeiro artigo concentrou-se em rápidas apreciações acerca das obras de dez artistas, dos quais destacou pelo menos uma qualidade. Quando algum problema era apontado, como alguma incorreção de desenho ou no emprego da cor, ou mesmo algum problema na composição, estes eram amenizados pelo conjunto do trabalho do artista ou da obra em si:

A Atala do Sr. Augusto Duarte é um bello quadro. Se a posição do indio fosse menos angulosa, as pernas mais finas e a côr d’ellas em harmonia com a do torso, essa figura seria magnifica. A cabeça sem ser bonita, é todavia muito notavel pela expressão.

Ha uma pequena incorrecção de desenho no rosto da mulher e os seus cabellos são por demais pretos e brilhantes para pertencerem á um cadaver. Em compensação as mãos são admiraveis assim como a côr cadaverica do corpo, apesar d’este ser um pouco forte.

---

<sup>84</sup> EXPOSIÇÃO de bellas-artistas. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 292, p. 3, 26 mar. 1882. “”



Se o nariz do frade tivesse mais um dedo de comprimento seria uma bella cabeça, mas como ha narizes de todos os tamanhos, cada um escolhe aquelle que mais lhe agrada.

Esse quadro que pecca um pouco pela composição e tem alguma incorrecção no desenho, é incontestavelmente um dos melhores que se tem apresentado ao publico.<sup>85</sup>

Nesse grupo de artistas, Georg Grimm foi bastante elogiado:

Segue-se o Sr. Grimm, com a sua immensa collecção de paysagens, feitas nos proprios lugares por onde viajou. Ahi, o visitante tem occasião de apreciar e comparar a differença da natureza de varios paizes, como sejam, a Italia, Grecia, Allemanha, Turquia, Egypto, Brazil, etc., etc.

O Sr. Grimm, que é dotado de um grande talento para paysagens, não deixa todavia de ser bom figurinista como se vê pelo seu bello quadro intitulado a Guitarrista e uma grande collecção de aquarellas admiravelmente executadas<sup>86</sup>.

Um diferencial notável nesse conjunto de críticas é que os comentários eram direcionados quase que exclusivamente para as obras. Mesmo que os artistas fossem identificados com uma instituição como a AIBA, a preocupação do crítico não estava em utilizar o artista para atacar o órgão de ensino, mas para analisar a obra em si. É o caso, por exemplo, de Medeiros; embora sua filiação tenha sido notada, a crítica se concentrou na tela:

O Sr. Medeiros, apesar de professor da Academia de Bellas-Artes, ou talvez por causa d'isso mesmo, não foi feliz com o seu quadro intitulado Lindoia.

A composição do quadro não é má; direi mesmo que é soffrível, mas o desenho é muito incorrecto e o colorido pessimo; tem um não sei que de antipathico, e de podre. As formas e a côr da india são repugnantes; parece que morreu ha dias! E aquelles verdes em volta d'ella? e aquella luz côr de rosa na arvore?! e...?

Não, decididamente prefiro o seu quadro de genero representando uma moça sentada n'uma cadeira, tendo ao seu lado uma criança a dormir.

É um quadro mais modesto e que está nas forças do Sr. Medeiros; elle agrada logo á primeira vista e vê-se que o effeito de luz foi melhor comprehendido e copiado do natural. Outro tanto direi da cabeça da moça que é muito bem pintada, resentindo-se todavia o corpo de alguma imperfeição no desenho.

---

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> Ibidem.

Estou convencido que, n'este genero de pintura, o Sr. Medeiros a quem não falta nem talento, nem os precisos conhecimentos, acabará mais tarde por apresentar-nos quadros muito apreciaveis<sup>87</sup>.

Quando se retomam alguns trechos das críticas publicadas em 1879 acerca dos expositores que tinham uma relação direta com a AIBA, como era o caso do discípulo de Victor Meirelles, Pedro Peres, nota-se que o crítico logo sugeria para que este se afastasse daquele estabelecimento, como mostrado acima, sem antes fazer qualquer consideração sobre a obra do artista e os problemas em que incorreria. Talvez o problema do crítico estivesse mesmo relacionado a Meirelles, que também participou dessa exposição. Sobre seus quadros, observou: “Do Sr. Victor Meirelles ha apenas dois ou tres retratos. São do Sr. Victor, por conseguinte não preciso dizer mais nada”<sup>88</sup>.

Quando se voltava para a análise das esculturas, mais uma vez o nome de Bernardelli figurava em destaque, mesmo quando o escultor não apresentava nenhuma obra:

Na parte da esculptura a exposição é muito pobre. Senti realmente que o publico não tivesse occasião de admirar os trabalhos do primeiro artista da nossa Academia de Bellas Artes, o Sr. Rodolpho Bernardelli. Espero porém que, rendendo homenagem ao grande talento desse artista que se acha actualmente em Roma, o digno director da Academia fará o mais breve que puder uma exposição especial de tudo quanto o Bernardelli enviou, a fim de que o publico admire os trabalhos do alumno que mais tem honrado a nossa Academia na Europa<sup>89</sup>.

Na análise que se segue, chegou a afirmar que a única coisa a qual o escultor Chaves Pinheiro teria para se orgulhar seria o fato de ter sido o primeiro professor de Bernardelli: “sua melhor estátua é o seu discípulo que elle começou aqui e que a verdadeira arte concluirá em Roma”<sup>90</sup>. Os outros escultores citados, Almeida Reis e Leopoldino de Faria, não tiveram melhores apreciações, sendo que a análise de um estudo desse último, uma *Alegoria da lei 28 de setembro*, foi classificada como um “disparate pyramidal”.

Além das análises acerca da pintura e escultura, o crítico também comentou os projetos de arquitetura, como a *Fachada do Palacio da Justiça* juntamente com sua planta,

---

<sup>87</sup> EXPOSIÇÃO de bellas-artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 293, p. 6, 01 abr. 1882.

<sup>88</sup> EXPOSIÇÃO de bellas-artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 293, p. 6, 01 abr. 1882.

<sup>89</sup> EXPOSIÇÃO de bellas-artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 294, p. 6, 08 abr. 1882.

<sup>90</sup> EXPOSIÇÃO de bellas-artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 294, p. 6, 08 abr. 1882.

realizada pelo arquiteto J. L. Correia. O crítico chamou a atenção do arquiteto para a necessidade de adequar o prédio ao clima do país onde seria construído o edifício:

O grandioso não consiste no disproportional e na falta de elegancia, assim como a imitação do antigo não deve ser tão rigorosa que exclua a luz e o ar. Os edificios, mesmo com caracter de monumentos, devem ser compostos segundo o clima dos paizes onde tem de ser edificados. Os que servem para o Rio de Janeiro, não podem servir para S. Petersburgo<sup>91</sup>.

No último artigo, o crítico iniciou suas apreciações pelas composições das amadoras, com um destaque especial para Abigail de Andrade:

A arte do desenho é tão difficil, exige tanto estudo, paciencia e dedicacão, que nem todos tem a coragem de abraçal-a, e raro é ver-se trabalhos importantes nesse gênero expostos por amadores.

Tornou-se pois notavel, sobretudo entre os entendidos a exposição feita pela Exma. Sra. Abigail de Andrade, que apresenta seis especimens da arte do desenho no seu mais alto gráo.

(...)

Duas Academias das mais difficeis do curso de desenho de Julien, completam os seis trabalhos expostos por essa inteligente amadora, que mostrou em tres generos de desenhos o quanto se póde alcançar com o estudo serio e aturado<sup>92</sup>.

Foi somente no último artigo que o crítico dedicou um parágrafo para criticar o governo pela falta de investimento no ensino do desenho, atividade que foi, várias vezes, defendida como a base para o desenvolvimento da arte:

Conhecendo a pouca importancia que até hoje se tem dado ao ensino do desenho, cabendo ao governo maior culpa pelo descuido com que tem tratado esse importante ramo de instrucção, não posso sem ser injusto, criticar os trabalhos que foram expostos. Louvo-os todos pois, sem todavia deixar de reconhecer que entre elles ha soffríveis e mediocres, por que vejo nessa exposição dos collegios uma louvavel tenção da parte dos seus directores em incutir á seus discipulos o gosto por esse ramo das bellas artes que tem sido tão deprezado até hoje<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> EXPOSIÇÃO de bellas-artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 295, p. 3 e 6, abr. 1882.

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> EXPOSIÇÃO de bellas-artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.295, abril/1882, p.3 e 6.

Com esse comentário, o crítico, de alguma forma, redimiria os artistas criticados pelas imperfeições dos desenhos apresentados, sem deixar de notá-las.

Para comentar as obras de Agostini expostas, o crítico empregou de grande modéstia, fato que poderia conferir alguma credibilidade à hipótese de que teria sido ele mesmo o responsável pelas críticas:

Esses tres quadros executados de memoria, sob a impressão do facto presenciado, e feitos sem pretensão em quanto o diabo esfrega um olho e a preguiça esfrega os dous, tem um só merito na opinião do seu autor: é terem contribuido á fazer numero ao lado dos mais modestos na exposição.<sup>94</sup>

Na conclusão do artigo, manteve certo otimismo, esboçado na apresentação da exposição com relação ao presente e ao futuro das artes no Brasil:

Concluindo esta analyse da exposição, não posso deixar de louvar a todos os artistas e amadores que á ella concorreram.

Todos, dando uma prova do seu maior ou menor adiantamento, mostram que não ficaram surdos ao appello da Sociedade Propagadora das Bellas Artes que póde reunir em redor de si alguns trabalhos, e provar assim que a arte não morreu de todo entre nós.

Se esta critica foi um pouco severa com alguns, é unicamente para que della tirem proveito. Ninguém poderá accusal-a de ter sido injusta.

Os mais censurados, tiveram palavras de animação, pois que o fim da nossa critica é animar á todos e não desanimar ninguem.<sup>95</sup>

No conjunto de críticas publicadas nos periódicos de Angelo Agostini, estes textos que cuidariam da exposição no liceu foram, certamente, os que mais se detiveram sobre os aspectos estéticos das obras, assumindo um tom, em geral, até mesmo educativo, no sentido de indicar aos artistas incorreções que poderiam ser corrigidas para melhorar, assim, o resultado dos trabalhos. Talvez por ter adotado um tom mais sério, menos irônico e provocativo, as críticas não foram acompanhadas de salões caricaturais, nem mesmo de imagens que promovessem alguma obra de um artista em particular que estivesse participando da exposição. Houve a reprodução de uma tela de Firmino Monteiro –

---

<sup>94</sup> EXPOSIÇÃO de bellas-artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.295, abril/1882, p. 6.

<sup>95</sup> EXPOSIÇÃO de bellas-artes. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.295, abril/1882, p. 6.

comentada adiante –, no final do mês de abril daquele ano; porém, esta não estava na exposição do liceu.

Esse grupo de críticas apresentaria características particulares no conjunto da obra de Angelo Agostini, de forma que pareciam conter menor agressividade e provocações nas apreciações, além de uma maior atenção aos aspectos formais. Apresentá-las entre dois importantes momentos, que foram as exposições de 1879 e 1884, ajuda a mostrar como houve um peso político nas críticas realizadas quando a AIBA estava envolvida diretamente no evento artístico. Mesmo sendo a AIBA a instituição oficial de ensino artístico, nos comentários da exposição de 1882, sua responsabilidade na formação dos artistas não foi elencada com a mesma constância que se observava nas críticas de 1879 e 1884. Talvez os fatos levantados anteriormente, que envolvem a participação de Agostini na exposição, bem como o respeito que este demonstrava pelo liceu, enquanto uma instituição de ensino, poderiam ter contribuído bastante para sua postura. Assim, esse grupo de artigos também poderia se apresentar como um exercício maduro de Agostini enquanto artista e jornalista, na sua ambição de ter um papel de destaque no desenvolvimento do país e na promoção da arte.

### 3.6 A Exposição Geral de 1884

Inaugura-se hoje, sábado, às 11 horas da manhã, no palácio da Academia das Bellas-Artes, a Exposição geral de bellas artes.

Ao contrario de todas as exposições que a Academia nos tem dado, esta que hoje se abre vae estar interessantíssima.

Com effeito, o numero dos expositores é d'esta vez muito mais considerável; e os trabalhos expostos revelam na sua maior parte grande progresso e adiantamento.

É a primeira exposição da Academia em que se paga para ver; mas é tão insignificante a quantia, e tão útil o fim a que se destina o producto, que o publico não teria razão, se recalcitrasse.

É á compra de quadros que a Academia destina este dinheiro.

Vamos, leitora á exposição<sup>96</sup>.

A abertura da XXVI Exposição Geral de Belas Artes foi recebida com muito entusiasmo por Angelo Agostini, o qual desenhou, na capa do número que trouxe a nota acima, uma enorme paleta cheia de tinta, da qual nasciam muitas telas. No canto inferior

---

<sup>96</sup> PEQUENA Chronica. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 388, p. 7, 23 ago. 1884.

direito da paleta, com as pernas mergulhadas na tinta, aparecia o pequeno repórter da revista com a boca aberta, tamanho era o seu deslumbramento diante de tantas obras de arte (ver imagem 38). Na legenda, o mesmo tom otimista da nota: “Grande exposição geral das bellas artes; Ficaremos certamente deslumbrados diante os innumeros quadros que nascem das palhetas... Talento e óleo de linhaça e viva a pintura!” Essa capa certamente servia como um convite, bastante instigante, para que o público comparecesse à exposição.

As novidades anunciadas indicavam o atendimento de antigas reivindicações do crítico da revista, entre as quais figuraria a de mostrar coisas novas, ações que contribuiriam para movimentar e arejar o ambiente artístico, de maneira a estimular o público em geral. E algo ainda mais inovador, que era a cobrança de entrada para a exposição com o fim de adquirir obras dos expositores, ou seja, um incentivo ao trabalho dos artistas, o qual foi, inúmeras vezes, lembrado pelo crítico como uma atividade árdua e sem qualquer reconhecimento e investimento no Brasil.

O ânimo do crítico com essa exposição também foi demonstrado pelo espaço que esta ocupou na publicação de Agostini. Foram seis salões caricaturais (ver imagens 39-44), os quais ocuparam as páginas centrais da revista, e quatro longos artigos sobre a mostra. Os comentários ilustrados apresentaram algumas inovações com relação aos anteriores, por exemplo, na representação das molduras, as quais foram praticamente abolidas, só tendo aparecido quando trariam implicações nas apreciações do caricaturista. A disposição das telas também revelou a utilização de um instrumento crítico criativo, como a fragmentação da tela *Combate Naval de Riachuelo* e a junção, em uma espécie de fruteira, das naturezas mortas de Estevão Silva.

Enquanto os salões caricaturais reproduziam e comentavam uma média de vinte telas por número da revista, a crítica feita através dos artigos se concentrava em torno de onze artistas apenas, sendo que os dois primeiros textos e cerca de dois terços do terceiro artigo cuidaram apenas das obras de Pedro Américo e Victor Meirelles. Os artigos estavam diretamente relacionados com as imagens dos salões, respeitando-se inclusive a ordem na qual as imagens foram aparecendo, com apenas algumas decalagens, nas quais o comentário antecedia a imagem. O crítico adotou uma estratégia por meio da qual uma expressão crítica complementava a outra, num diálogo direto entre texto e imagens.



Nos textos, primeiro procurou mostrar todos os problemas que existiriam nas obras dos dois artistas oficiais, Américo e Meirelles. Sendo estes artistas os responsáveis pelas principais encomendas do Império, recebiam, portanto, mais atenção da crítica e do público em geral. Agostini utilizou a mesma estratégia da crítica de colocar em evidência esses dois personagens do mundo artístico, no entanto, com o objetivo oposto, o de mostrar que estes não seriam os melhores artistas, pelo contrário:

Duas grandes victimas de louvores immerecidos são justamente os dois principaes professores da nossa Academia, considerados genios pelos seus amigos e admirados. Estes, entendem tanto de arte como nós entendemos de hebraico, mas nem por isso deixaram de incensal-os e cantal-os em prosa e em verso.

O resultado foi uma tremenda decepção, pois que hoje muitos já reconhecem que os dois genios não passam, perante a verdadeira arte, senão de duas mediocridades.

Eles pararam quando deviam ainda estudar e estudar sempre.

Mas pouco a pouco o gosto vae-se desenvolvendo entre nós e os admiradores dos dois mestres já vão esfriando o seu entusiasmo<sup>97</sup>.

Ao destacar esses dois artistas, o crítico mostrava para seu público as fragilidades da crítica que os sustentava e, ao mesmo tempo, trazia no bojo desse discurso a indicação dos artistas que estariam sendo encobertos pela excessiva atenção a Américo e Meirelles. Nesse ponto, as imagens tinham um papel fundamental, pois mostravam, lado a lado, as obras criticadas dos dois pintores históricos, juntamente com a nova safra de artistas, cujo talento seria, na opinião do crítico, superior aos dos dois últimos. Para isso, o caricaturista fez representar obras de Meirelles e Américo em todos os salões caricaturais, em uma disposição que certamente atendia ao seu propósito comparativo. Américo foi o artista mais representado no salão, com quatorze telas<sup>98</sup> assim distribuídas: quatro no segundo salão, três no terceiro e quarto, respectivamente, e duas em cada um dos dois últimos salões caricaturais. Este artista só não apareceu no primeiro salão. Já Meirelles teve menos obras reproduzidas, apenas duas, porém esteve representado em cinco salões caricaturais. No

---

<sup>97</sup> SALÃO de 1884. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 390, p. 6, 13 set. 1884.

<sup>98</sup> No livro organizado por Carlos Roberto Maciel Levy, *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*, há a indicação de que Pedro Américo teria exposto 13 obras, entre elas a *Batalha de Avaí* e um *Estudo de Perfil*. Esses números não conferem com o salão de Agostini, no qual não aparecem as duas telas acima citadas; no entanto, aparecem três outras telas com as seguintes denominações: *Heloisa*; *Almoço Árabe* e *Os filhos de Eduardo*.

primeiro salão, apareceu com uma pequena representação do *Combate Naval do Riachuelo*, em diagonal, com dois visitantes da exposição diante da tela. No segundo, esteve ausente; porém, do terceiro ao sexto salão, a tela histórica voltaria a aparecer, desta vez, dividida em quatro fragmentos horizontais, tendo sido o corte realizado da base ao alto da tela. No quinto salão, teve também representado o quadro denominado *O Cemitério*.

Algo também instigante nas caricaturas das obras dos dois pintores históricos é o fato de terem sido colocadas exatamente uma do lado da outra. Na verdade, os fragmentos do *Combate Naval do Riachuelo* estiveram amparados, dos dois lados, por telas de Américo, independente da posição que o fragmento ocupava na composição. O caricaturista parece ter inferido uma indissociabilidade entre os pintores, talvez porque os enxergasse de maneira distinta esteticamente, conforme indicado anteriormente, porém, próximos nas escolhas temáticas, na função de pintores da corte, portanto, ligados à monarquia, e na opção pelo gênero histórico, atividade que, segundo o crítico, os artistas não teriam capacidade de executar:

Se os Srs. Victor Meirelles e Pedro Americo se limitassem a fazer quadros na altura de suas forças, teriam ocasião certamente de brilhar, pois que não contestamos que elles tenham bastante talento. Mas querer atirar-se a assumptos que só pódem ser tratados por grandes artistas... é... não se conhecer a si mesmo<sup>99</sup>.

Assim, nos salões caricaturais, a estratégia da comparação atuou em dois momentos: primeiro entre os dois pintores históricos, sendo que, embora o crítico notasse problemas nos dois artistas, em Américo reconhecia algumas qualidades, elogiando inclusive aspectos de algumas obras expostas, o que não ocorreu com relação a Meirelles. O segundo momento comparativo envolveu os dois e a nova geração de artistas composta por ex-alunos e pensionistas da academia que estariam ou teriam ido estudar na Europa. Entre esses nomes figuravam os irmãos Henrique e Rodolpho Bernardelli, Almeida Júnior e Rodolpho Amoedo. De acordo com as palavras do crítico: “*Le monde marche* e os novos artistas também. Tanto melhor para a arte no Brazil. Assim, ao menos, ella irá progredindo”<sup>100</sup>. Embora em alguns momentos, nos textos, sejam empregadas palavras

---

<sup>99</sup> SALÃO de 1884 – III. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 392, p. 3 e 6, out. 1884.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

duras, a crítica, no geral, é bem humorada, um outro ponto em comum com as caricaturas. Aliás, ler os textos e acompanhar os salões é um exercício bastante divertido. Na apreciação da *Judith* de Pedro Américo, o crítico conseguiria levar o leitor da tragédia que cerca a cena da decapitação de Holofernes à comicidade absoluta:

Na Judith do Sr. Pedro Americo tudo é sacrificado, até o proprio criterio! Não é preciso ser artista para comprehender que aquella mulher, depois de passar a noite na tenda de Holophernes a espera que este adormecesse, não perderia seu tempo a enfeitar-se, antes ou depois de ter executado o seu projecto que consistia em cortar a cabeça do terrivel guerreiro. Ora, cortar a cabeça a um typo desses, não é a mesma cousa de que cortal-a a um frango.

Não direi que Holophernes protestasse na occasião, mas, com certeza, o corpo não ficou immovel quando Judith cortou-lhe o pescoço. Uma operação dessas, por mais habil que seja o operador, não se faz em um segundo, e Judith não ficou repentinamente transformada em guilhotina.

Holophernes era de carne e osso; por consequencia tinha sangue e este, sahindo simultaneamente do corpo e da cabeça, devia durante a operação, e depois desta, espirrar com força, correr abundantemente e salpicar tudo em redor de si.

Imaginamos então ver Judith sair da tenda com as feições alteradas, pallida, os cabellos em desordem assim como as vestes, e toda ensanguentada.

Parece-nos que assim devia estar Judith e é d'este modo que o Sr. Pedro Americo a deveria ter apresentada no seu quadro.

Infelizmente não é assim que a vimos. Calma e placida, sem a menor pinta de sangue e com as vestes muito direitinhas, assim como o penteado e todos os enfeites que a adornam, Judith não parece que acabou de cortar a cabeça de Holophernes, mas sim, que se prepara a cortal-a; por isso, levantando os braços ao céu, parece pedir a Jehovah que a auxilie em tão arriscada empreza.

Este é que deve ser o verdadeiro assumpto do quadro pela maneira como ele foi tratado. E para isso o Sr. Pedro Americo não tem outra cousa a fazer senão tirar a cabeça, o facão e... e mais nada<sup>101</sup>.

A crítica gira em torno da falta de realismo que a cena apresenta, fato que para o crítico seria imperdoável em um quadro histórico. Na caricatura, publicada no mesmo número do artigo, no canto superior direito da página, uma mulher ricamente paramentada, com longos cabelos, mão e olhos erguidos para o céu, foi representada como se estivesse totalmente ausente daquele ambiente, de modo que a cabeça de Holofernes aos seus pés poderia ser confundida com qualquer outro objeto. A mulher lembra muito mais um santa

---

<sup>101</sup> SALÃO de 1884 – II. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 391, p. 3, 27 set. 1884.

em êxtase do que alguém que acabara de decapitar um homem. Na legenda, a falta de realismo é reafirmada com a ironia característica de Angelo Agostini: “Judith rende graças a Jehovah por ter conseguido degolar Holophernes, sem ensangüentar, nem amarrotar o seu bello toilette, nem as suas lindas mãos. Que limpeza!” (ver imagem 45)

A crítica direcionada a Meirelles tinha um tom mais áspero:

Quem tiver a menor noção de pintura, nunca poderá gostar do systema de pintar do Sr. Victor Meirelles, sobretudo quando este artista tiver de executar telas grandes. Tudo é lambido, tudo é escovado. Não se sente a tinta, parece haver desejo de poupar-a.

Não se nota uma pincelada dada com vigor, com energia: tanto a carneção como as roupagens, a madeira, o ferro, o céu, o terreno, as pedras, ou as folhas, tudo é pintado do mesmo modo. Tudo aquillo é muito bonitinho, mas não é natural.

Quanto á côr, é a mesma cousa; não é o colorido que a natureza nos mostra, é uma côr inventada pelo Sr. Victor Meirelles e que serve para todos os seus quadros. Ella não deixa de ser harmoniosa, é verdade, e até certo ponto mostra que o Sr. Victor é colorista, e nem a todos é dado sel-o.

(...)

Onde, porém, o Sr. Victor mostra a sua fraqueza, é no desenho, e sobretudo na perspectiva das figuras.

Tanto faz para elle, que estas estejam no primeiro, segundo ou terceiro plano: todas são desenhadas do mesmo tamanho e pintadas com o mesmo vigor.

Ignorancia, pois, da perspectiva linear e aerea.

(...)

Ha só uma explicação a esse proceder anti-artístico do Sr. Victor Meirelles. É o seu immenso orgulho!”<sup>102</sup>

O que dizer, então, da maneira como representou a grande tela histórica desse pintor, cuja dimensão é de 8,2 metros de largura por 4,2 metros de altura? Pode-se pensar em várias críticas presentes nesse ato do caricaturista, por exemplo, à dimensão da composição, a qual não teria sido acompanhada de qualidade nas mesmas proporções. Assim, sua representação em um único salão tiraria espaço de outras obras de maior talento; por isso cada fragmento ter aparecido na página respeitando o seu lugar na composição original. Essa crítica ao espaço físico ocupado poderia facilmente ser transportada para um debate mais amplo, como o espaço, em sentido geral, atribuído ao

---

<sup>102</sup> SALÃO de 1884 – III. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 392, p. 3 e 6, out. 1884.”

pintor Victor Meirelles em detrimento de outros artistas, como notado anteriormente. Por que tanto para um artista e nada ou tão pouco para a grande maioria?

Que avaliação se faria de uma tela, ou melhor, de um artista quando a moldura do seu trabalho se sobrepunha à obra? Conforme citado anteriormente, as molduras foram praticamente abolidas nesse salão; no entanto, a obra de Meirelles parece ter tido como uma qualidade reconhecida a da moldura. A crítica é extremamente violenta, mas apresentada de maneira sutil e bastante criativa. O caricaturista cria um suspense em torno da apresentação da obra, de forma que, ao mesmo tempo em que intriga o público, também o instiga a acompanhar o desfecho dessa representação, pois eram explícitas e já há muito conhecidas do público as opiniões do crítico quanto a Meirelles. Então, no último fragmento, o elogio de Agostini se destina a um elemento externo à obra. Ao mesmo tempo em que surpreenderia, pois poderia se esperar uma crítica mais direta e ácida, o crítico responde de maneira inovadora, julgando que desse quadro a única coisa interessante seria a moldura.

Não houve, como talvez esperasse o público, um arroubo de crítica como aquela publicada no ano anterior, em que o crítico comentou severamente a execução da segunda versão da obra utilizando as seguintes palavras: “(...)apezar do seu tamanho que não serve senão para mostrar a archi-provada incapacidade artistica de seu autor em composições d’essa ordem e a sua enorme dóse de orgulho”<sup>103</sup>. Mas seria justamente toda essa preparação anterior, conhecida pelos leitores da revista, que ofereceria a força da crítica e sua originalidade; além disso, o texto escrito já teria cumprido esse papel.

Ao lado dessa exposição negativa de Américo e Meirelles, o crítico fez questão de mostrar as obras dos novos artistas, conforme mencionado anteriormente; portanto, no quarto salão caricatural, colocou acima do fragmento da batalha de Meirelles a tela *A fuga da sacra família para o Egito* e abaixo *O descanso da Modelo*, ambas de Almeida Júnior. Ao lado d’*O descanso da Modelo*, ainda apresentou duas telas de Rodolfo Amoedo. Essas obras já tinham recebido uma apreciação escrita com o seguinte comentário:

---

<sup>103</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 363, p. 3 e 6, 1883.

O artigo publicado em 1872 n’*O Mosquito*, embora apresente um tom mais ameno, não deixa de notar problemas na composição e no desenho no quadro. Talvez por já ter alertado o artista dos problemas é que Agostini se irritou tanto e endureceu a crítica no momento em que o quadro foi refeito da mesma forma que na primeira versão.

O Sr. José Ferraz de Almeida Junior e Rodolpho Amoedo são os que maior sensação tem causado n'esta exposição.

(...)

Estudaram bastante estudaram muito até em razão do pouco tempo que lá estiveram. Por isso não se póde deixar de admirar os seus grandes progressos.

(...)

O Almeida Junior já voltou ha um anno e trouxe comsigo varios quadros, dos quaes, quatro figuram no nosso salão. São estes: o Remorso de Judas, boa tela pintada com vigor e sentimento. O derrubador brasileiro, insignificante como composição porem bem executado. O descanso do modelo, um quadro interessantissimo pelo assumpto e pela excellente execução.

Esse foi exposto no salão em Paris e apezar de haver lá uns tres a quatro mil quadros, conseguiu chamar a attenção do publico e teve as honras da reproducção em photogravura.

Não menos digno de louvor é a Fugida para o Egypto, tão mal collocado na exposição da Academia. A falta de inclinação, dá a esse quadro um reflexo, proveniente da clarabóia, que não deixa ver quasi a cara da Virgem e a de S. José, e que no emtanto, são pintadas com muito sentimento<sup>104</sup>.

O caricaturista utilizou nas legendas das obras informações presentes no artigo crítico, ou alguma posição ou elemento da própria tela. No caso do *Descanso da Modelo*, aproveitou o movimento das mãos do pintor, o qual aplaudia a demonstração que a modelo fazia ao piano, para comentar a tela: “um primorsinho que obriganos a juntar nossas palmas as do pintor para applaudir o Sr. Almeida Junior”<sup>105</sup>. Já na *Fuga da sacra família para o Egito*, questionou o fato de a água não exibir movimento após ser tocada pelos pés do animal, observação anteriormente realizada na crítica escrita: “Houve um descuido bastante sensível na execução da agua. As patas do animal deveriam agital-a e ella está tranquill”<sup>106</sup>. Sem deixar de apontar o problema, brincou na legenda com o movimento da cabeça do burro, como se o animal estivesse curioso: “O cuidadoso burro da Sacra família (não é do Jinguá) procura ver de perto se aquillo em que pisa é água ou outra cousa”<sup>107</sup>.

Fez ainda outro contraponto interessante colocando o *Derrubador Brasileiro* no canto esquerdo inferior da composição e a *Joana D'Arc* de Pedro Américo no canto direito. As telas já apresentaram diferenças no traço do caricaturista, o qual optou por fazer de maneira mais esquemática o quadro de Américo, cujos elementos foram feitos em esboços

<sup>104</sup> SALÃO de 1884 – III, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n.392, out/1884, p.3 e 6.

<sup>105</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n.392, out/1884, p. 4 e 5.

<sup>106</sup> SALÃO de 1884 – III, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n.392, out/1884, p.3 e 6.

<sup>107</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n.392, out/1884, p. 4 e 5.



rápidos; o anjo, por exemplo, lembra mais a sombra de uma ave com as asas abertas. A personagem da Joana D'arc tem olhos enormes, os cabelos desgrenhados, o que a aproxima de uma louca. De outro modo, a representação da tela de Almeida Júnior conservou mais semelhanças com a original, não havendo no personagem nenhuma descaracterização relevante. A legenda brinca com o fato de o personagem estar descansando, motivo pelo qual não responderia pela obra: “Bom quadro, mas que não diz nada. Verdade é que o patrício está descansando e não é obrigado a deitar discursos”<sup>108</sup>. A legenda da tela de Américo traz tanto a crítica à obra quanto uma provocação ao artista. O caricaturista usa a história sobre a personagem, adaptando-a a seus propósitos, para dizer que a figura teria assumido aquela expressão pelo terror que lhe teria tomado ao saber do seu destino:

Joanna d'Arc ouve uma voz que lhe prediz o seu fatal destino: Teras uns olhos que não caberão na tua cabeça e serás pintada pelo Doutor, commendador, pintor, professor Pedro Américo de Figueiredo e Mello... Joanna atterrada e com os olhos a saltarem da cabeça cahe ajoelhada.... É o momento escolhido pelo artista.<sup>109</sup>

Artistas que não apareceram nos comentários escritos figuraram nos salões caricaturais, basicamente, de duas maneiras: satirizados nas legendas que acompanhavam desenhos esquemáticos que ressaltavam problemas de desenho, composição ou mesmo cor, ou ainda elogiados, tendo suas obras divulgadas. De acordo com os exemplos acima, é possível atentar para esse dado muito importante presente na crítica de Angelo Agostini: o crítico, além de apontar defeitos, também promovia e divulgava obras e artistas. As obras da pintora Abigail de Andrade (1864-ca1890), por exemplo, foram reproduzidas, identificadas com o título das obras e o nome da artista, e receberam a seguinte apreciação:

Esta Exma. Sra., conseguiu pela perfeição de seu trabalho em numero de 14, chamar a atenção do público e de toda a imprensa que lhe teceu os maiores louvores. Excusado é dizer que não faremos excepção a tão merecidos encomios a jovem e distinctissima artista<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n.392, out/1884, p. 4.

<sup>109</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n.392, out/1884, p. 5.

<sup>110</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 393, p. 4-5, 1884.

Não há nenhum comentário irônico ou cômico. O caricaturista reconhece o talento da artista e divulga suas obras. Nas reproduções das quatro telas, sendo três naturezas mortas e o quadro *Um canto do meu ateliê*, não há nenhum traço caricatural ou deformação; pelo contrário, o que se vê é um cuidado com a reprodução de cada detalhe. O traço do caricaturista, se comparado à *Joana D'Arc*, seria imperceptível; o que se observaria seria um exímio desenhista, o qual deixaria a obra falar por si mesma. Essas telas ocuparam um local de destaque no salão, figurando no centro superior da composição.

A exposição de 1884 deixou aparecer um crítico maduro, seguro de si e de suas opções estéticas e políticas. Ele expôs e defendeu sua crença no realismo enquanto uma estética que seria necessária para uma nação em formação, a qual precisaria se conhecer profundamente para então progredir, fazendo as melhores escolhas, de forma que no futuro pudesse alcançar um espaço entre as nações civilizadas. Nesse sentido, o crítico e jornalista, consciente do papel que a imprensa poderia desempenhar nesse processo, assumiu um discurso e uma prática crítica e educativa, mostrando, através de uma estratégia muito didática, o que considerava melhor em comparação com que estaria sendo colocado em evidência pela crítica em geral – Américo e Meirelles. Propunha, assim, uma discussão acerca do considerado padrão artístico evidenciado nas figuras dos pintores históricos, indicando um caminho de renovação através da incorporação e valorização dos novos artistas, os quais, mesmo tendo saído de uma instituição com sérios problemas como a AIBA, teriam conseguido superá-los através do aperfeiçoamento de suas formações na Europa.

A fim de consolidar esses novos talentos, o crítico iniciou uma divulgação dos nomes e das obras, tendo como ponto alto desse trabalho a escolha de um representante maior desse momento de renovação através do nome de Rodolpho Bernardelli, como será mostrado a seguir. O crítico revelou um grande envolvimento e entusiasmo com esse florescimento e desenvolvimento artístico, algo que também pode ser observado no âmbito político, já que o ano de 1884 foi marcado pela intensificação da luta abolicionista, com alguns resultados concretos, como o episódio de emancipação do Ceará.

É possível olhar para 1879 como um momento em que se preparava o terreno, sendo então necessário apontar todos os problemas e retirar pedras e ervas daninhas que impediriam o florescimento das sementes. Em 1882, muitas sementes estavam sendo

plantadas, destacando-se nomes como o de Grimm. Um professor de paisagem que levava os alunos para pintar diante da natureza, *en plein air*, era um ótimo exemplo de bom jardineiro; afinal, um terreno fértil, mas sem cuidados adequados não produziria bons frutos. Permanecia a necessidade de continuar mantendo o terreno limpo, mas já se viam germinações, e a exposição do liceu demonstraria isso, além de esta ser uma instituição necessária para a ampliação da educação de uma forma geral. A partir de 1884, o país parecia caminhar para se livrar dos grilhões da escravidão, o meio artístico apresentava novas esperanças, o país parecia estar encontrando o caminho certo. Havia um longo percurso a trilhar, é verdade, e o crítico não deixaria de apontar as dificuldades desse caminho, mas parecia ver o seu trabalho produzir frutos; portanto, poderia acreditar em reais mudanças. Depois desse momento, só se veria maior otimismo no trabalho de Angelo Agostini em 1888, com a abolição.

Angelo Agostini foi um militante. Essa característica esteve presente no seu trabalho como um todo. Assim, quando suas escolhas estavam definidas, defendia-as de maneira apaixonada. A explicação de Baudelaire parece traduzir a atuação crítica de Agostini:

Eu creio sinceramente que a melhor crítica é a que é divertida e poética, não aquela fria e algébrica, que, com o pretexto de tudo explicar, não sente nem ódio nem amor, e se despoja voluntariamente de qualquer espécie de temperamento; mas sim – como um belo quadro é a natureza refletida por um artista –, a que será este quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. (...) Quanto à crítica propriamente dita, espero que os filósofos compreendam o que vou dizer: para ser justa, isto é, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita a partir de um ponto de vista exclusivo, mas de um ponto de vista que abra o maior número de horizontes<sup>111</sup>.

Este foi, certamente, o ciclo mais importante da crítica de arte de Angelo Agostini, no qual foram definidas suas escolhas artísticas, sua opção estética e sua maneira de atuar em prol delas. O crítico sustentava sua opinião até o fim, embora, no *Don Quixote* não demonstrasse mais um grande entusiasmo como o que se viu nessa produção de 1884, questão que refletiria a conjuntura política do país, conforme discutido no primeiro

---

<sup>111</sup> BAUDELAIRE, Charles. Para que serve a crítica, 1846. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 799.

capítulo, mas também certa desilusão do crítico com o espaço que teria sido reservado à arte, no Brasil republicano. Embora sua grande aposta, Rodolpho Bernardelli, tivesse alcançado o posto de diretor da Escola Nacional de Belas Artes, os investimentos continuavam precários, o ambiente artístico ainda era pobre, sem uma boa estrutura de museus, por exemplo. Enfim, as mudanças defendidas pareciam ter chegado, mas de maneira muito tímida, sem proporcionar o resultado esperado.

### 3.7 Os artistas escolhidos

Uma das estratégias críticas de Angelo Agostini foi promover os artistas nos quais enxergava talento e com os quais compartilhava convicções. O caso mais significativo foi, sem dúvida, o do escultor Bernardelli<sup>112</sup>, cujo nome foi uma constante nos periódicos de Angelo Agostini a partir de 1876. No entanto, houve outros exemplos, conforme citado anteriormente, e o caso de Antonio Firmino Monteiro<sup>113</sup> merece ser observado com alguma atenção.

Agostini começou a chamar atenção para a obra de Firmino Monteiro na exposição geral de 1879. Em uma aparição discreta, a tela *Exéquias de Camorim* foi reproduzida no salão caricatural. A caricatura é bem pequena, de maneira que o desenho não deixa nenhuma crítica evidente, mas foi na legenda que o caricaturista apresentou uma impressão bastante positiva do artista: “Outra paisagem histórica. Sobre a história da paisagem nada diremos; quanto á sua execução podemos garantir que o seu autor o Sr. Antonio Firm. Monteiro será um dos nossos melhores paisagistas”<sup>114</sup>. Se esta legenda for comparada àquela dedicada à tela de Leoncio da Costa Vieira, a qual figurou no salão caricatural ao lado da tela de Monteiro, o elogio a este último se revela ainda mais evidente: “A pintura é do Sr. Leoncio da Costa Vieira que pode vir a ser paisagista”<sup>115</sup>.

Em 1881, o artista recebeu um comentário que o descreveu como um “artista laborioso”, “um pintor de muito talento”, um pintor “jovem que mais e melhor tem

---

<sup>112</sup> Foi realizada uma seleção cronológica com alguns textos publicados na *Revista Illustrada* e no *Don Quixote*, considerados relevantes para acompanhar a crítica de Agostini a Bernardelli. Ver anexo II.

<sup>113</sup> No anexo I foram organizados, por ordem cronológica, textos e notas publicados sobre Firmino Monteiro na *Revista Illustrada*.

<sup>114</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n.157, set/1879, p. 5.

<sup>115</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n.392, set/1879, p. 5. É importante lembrar que, em 1881, Monteiro disputou junto com Leoncio Vieira da Silva a cadeira de paisagem da AIBA, sendo que perdeu o concurso para este.

produzido”<sup>116</sup>. Sua desenvoltura como paisagista, o fato de pintar a partir da observação da natureza, utilizando tons verdadeiros, e seu domínio do desenho foram apontados pelo crítico como características fundamentais no artista.

Bem jovem, aluno ainda há bem pouco tempo, o Sr. Monteiro surpreende sobretudo pelo modo brilhantemente progressivo por que se tem libertado das convenções acadêmicas e conquistado, pelo estudo e pela observação, o brio sábio da escola moderna. As suas telas são admiráveis de verdade, de luz, de ar e de frescura. (...) os quadros do Sr. Monteiro mostram-nos sempre, com o brilho preciso da luz, com a justeza necessária de tom, todo o encanto da nossa natureza<sup>117</sup>.

Monteiro teve exposições anunciadas na revista e a sua imagem divulgada como a de alguém que trabalhava incansavelmente e sem esperar recompensas:

Porque muito contrariamente ao habito fastidioso da maior parte dos nossos artistas, o Sr. Firmino Monteiro não choraminga a sua sorte de artista e nem se lamenta da falta de gosto do publico, nem maldiz o momento em que se fez pintor, “n’uma terra em que o governo só cuida de política” nem descrê; nem desanima, não. Elle crê, confia, trabalha e é um artista<sup>118</sup>.

Tantas menções ao artista começavam a dar a impressão de que o crítico teria planos maiores para o pintor e, portanto, prepararia o público para recebê-lo. Além de todos os textos ressaltando o talento do artista, a *Revista Illustrada* publicou seu retrato na capa do seu número 297, reproduzindo, na última página, a tela *Fundação da cidade do Rio de Janeiro*. No retrato, o artista de fisionomia séria aparece rodeado por uma vegetação, tendo à esquerda uma paleta com pincéis (ver imagem 46), e a simplicidade de um trabalhador. A obra do artista foi oferecida ao público em página inteira, demonstrando bastante habilidade e cuidado do desenhista com a reprodução da tela. Na legenda, além do título, há uma descrição rápida da cena (“Mem de Sá entrega as chaves da cidade ao Alcaide mor”) e só depois a menção à autoria: “Quadro histórico do pintor brasileiro Antonio Firmino Monteiro” (ver imagem 47). O artista foi homenageado pela revista de uma maneira que só se veria, mais tarde, com Rodolfo Bernardelli. Ao dedicar-lhe, praticamente, um número da

---

<sup>116</sup> CHRONICAS Fluminenses. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 280, p. 2, 31 dez. 1881.

<sup>117</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 294, p. 2, 08 abr. 1882.

<sup>118</sup> CHRONICAS Fluminenses. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 297, p. 2, 29 abr. 1882.

revista, com capa, artigo e reprodução de obra, o crítico certamente estava apostando alto na divulgação desse pintor.

Algo no mínimo intrigante seria a ênfase dada à tela enquanto um “quadro histórico”, e mais, que contava a história de uma fundação, de um marco inicial. Ora, havia outra tela histórica, de um pintor brasileiro, cujo tema também tratava de um marco inicial na história do país: *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles. O paralelo parecia por demais evidente. Estaria o crítico aproximando um jovem pintor paisagista do célebre pintor de história da academia, outrora tema central dos debates de 1879? A probabilidade parece grande, sobretudo, quando se recordam alguns dos comentários direcionados a Meirelles por ocasião da exposição de 1879 e quando estes são comparados aos dirigidos a Firmino Monteiro. Enquanto o primeiro era acusado de não usar a verdade nas suas representações, ter problemas de desenho, se recusar a ouvir a crítica e empregar cores falsas, o segundo, por sua vez, era elogiado justamente por acumular os antônimos das qualificações acima. O crítico colocaria o leitor, mais uma vez, diante de sua estratégia comparativa, na qual apontaria o talento de um em detrimento dos defeitos do outro, e vice-versa.

O crítico fez comparações ainda mais explícitas na maneira de tratar os dois artistas:

Em Paris, abriu-se o salão.

S. M. o imperador do Brazil era esperado n’aquella cidade, diz o Figaro por toda a primeira quinzena de junho – Que esperem.

Na sua visita ao salão, o gran-duque Constantino demorou alguns minutos defronte do quadro a Batalha naval de Riachuelo, como sabem, do nosso compatriota Victor Meirelles.

O ajudante de campo de S. A. fez notar ao príncipe com que escrupulosa exactidão o pintor, conservando a sua obra eminentemente artística, accrescentou-lhe pormenores só conhecidos dos officiaes do mesmo officio.

Na Russia continua-se a matar os judeus, encendiar-lhe as casas, roubar-lhes os bens, as carteiras se a encontram...

Tudo isso em nome da religião.

\*\*\*

E já que fallei d’um nosso pintor em Paris, aproveito a occasião para dizer também que Firmino Monteiro não perdeu lá nem os hábitos de trabalho, nem a sua boa inspiração.

Nada menos de dois quadros já tem elle feito: Vidigal chamando á falla um trovador d’esquina; e Os últimos momentos de Camões, que são duas



preciosas telas, tendo o duplo valor do interesse histórico e do merecimento artístico<sup>119</sup>.

A nota foi transcrita na íntegra, da maneira como foi disposta na revista, para que se possa observar o recurso do crítico. É notória a diferença no tratamento dispensado a um e outro artista. Nenhuma qualidade artística foi mencionada a respeito de Meirelles. O quadro que este expunha em Paris não era novidade no Brasil, enquanto Monteiro teria, não uma, mas duas novas telas para mostrar, e mais uma vez reforça-se a questão do valor histórico e do mérito artístico, valores não observados na tela de Victor Meirelles pelo crítico da *Illustrada*.

Mas Firmino Monteiro não receberia apenas elogios do crítico. Por ocasião da exposição de 1884, foi criticado por se descuidar de pintar a partir do natural, bem como teve algumas obras caricaturadas no salão, como o quadro *O Capitão João Homem*<sup>120</sup>. Na caricatura, a tela foi apresentada ao leitor como um palco de teatro, no qual se viam cortinas abertas, as máscaras da comédia e da tragédia no alto, e no centro do palco os atores, representados como bonecos movimentados por fios. Na legenda, o seguinte comentário: “Firmino Monteiro, N. 44 ‘O Capitão João Homem’. Scena comica representada no theatro de João Minhoca” (ver imagem 48).

O caricaturista fazia alusão ao famoso teatro de bonecos criado pelo tipógrafo João Baptista, em cartaz no Rio de Janeiro durante a década de 1880<sup>121</sup>. Na produção caricatural francesa, o uso dos bonecos para caricaturar os quadros foi um instrumento várias vezes utilizado, como pode ser observado nas imagens 49 e 50.

A tela de Firmino retrataria um episódio ocorrido durante o período colonial no Brasil. O crítico de arte Oscar Guanabary fez a seguinte apreciação do quadro em suas críticas publicadas no *Jornal do Commercio*, em primeiro de setembro de 1884:

Como pintor de genero parece ter o Sr. Monteiro grande futuro diante de si. Os seus dous quadros *Vidigal* e o *capitão João Homem* são prova do que avançamos. O primeiro é muito conhecido; o segundo foi concluído nas vespas desta exposição.

---

<sup>119</sup> ECHOS e factos. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 343, p. 3 e 6, 02 jun. 1883.

<sup>120</sup> O quadro está hoje no Museu Imperial de Petrópolis, no Rio de Janeiro.

<sup>121</sup> Baptista criou o personagem João Minhoca, um boneco feito de madeira, pano e controlado por fios; era carioca, negro e abolicionista. Este espetáculo teria feito muito sucesso no Rio de Janeiro, tendo sido visto até pelo Imperador D. Pedro II.

A seu respeito diz o catalogo:

“Costumava o Conde da Cunha assistir á chegada dos tijolos para a construcção da casa d’armas da fortaleza da Conceição, e, tendo visto, por varias vezes, o capitão João Homem divertindo-se, em vez de trabalhar, fê-lo um dia vir á sua presença, vestido de *chambre* e touca de babados, como se achava, e obrigou-o a carregar tijolos.”

No quadro vê-se a figura pretensiosa do conde em attitude arrogante, e o pobre do capitão, desesperado pela ordem arbitraria e alvo da risota dos soldados que assistem á scena. É um bom quadro, mas não tão bom como o de Vidigal<sup>122</sup>.

Pela descrição de Guanabaro, tratava-se de uma cena bastante cômica. Assim, a aproximação que fez o caricaturista do também cômico teatro de bonecos poderia ser uma maneira de evocar a comicidade de uma cena, talvez já esquecida, por pertencer ao passado da história brasileira, utilizando um evento atual, conhecido pelos leitores da revista como algo engraçado.

Mas Guanabaro fez mais um comentário que despertaria outra reflexão: o fato de a tela ter sido terminada na véspera da exposição, ou seja, às pressas. Agostini também fez críticas ao que considerava uma excessiva e, por isso, descuidada produção do artista para aquela exposição. Nesse sentido, parece claro que o caricaturista teria feito uma dura crítica ao desenho executado pelo pintor, denunciando falta de movimento e rigidez das figuras.

Algo muito interessante, e não comum na produção de Agostini, foi seu comentário a respeito da sua própria caricatura no texto elaborado sobre a exposição, no qual afirmou o seguinte:

O Capitão João Homem, dá exactamente a ideia que produzimos, na parte illustrada d’esta folha, de um theatrinho de bonecos. Todas essas figuras são rídículas, mal desenhadas e mal pintadas. O Sr. Monteiro não tem ainda bastante conhecimento de desenho para atirar-se em composições d’esta sem primeiramente estudar bastante do natural, fazendo posar modelos; assim conseguirá fazer alguma cousa que agrade. Para pintar ligeiro e dispensar o natural, é preciso ser bom desenhista e ter conhecimento exacto da forma humana para poder executar esta de cór. Aconselhamol-o pois a que estude bastante antes de pintar quadros históricos ou de genero. O Sr. Monteiro tem verdadeiramente talento e póde vir a ser um artista notavel. Intelligente, activo e trabalhador, tem todos os requesitos necessarios para o sucesso, se para lá chegar elle

---

<sup>122</sup> Texto extraído do artigo de GRANJEIA, Fabiana Guerra. Oscar Guanabaro: Críticas à Exposição Geral de Belas Artes de 1884. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/guanabaro\\_1884.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/guanabaro_1884.htm)>. Acesso em: 20 mar. 2009.

tomar o bom caminho. Não é pintando muitas telas, é pintar poucas porém bem<sup>123</sup>.

Na análise que Agostini oferece do trabalho de Monteiro, é possível ver o que o crítico considerava importante na formação do artista, como o estudo de modelos vivos, o conhecimento da anatomia, além do talento natural para o trabalho. O artista deveria aliar talento e conhecimento adquirido através do estudo rigoroso, pois só assim poderia progredir.

Depois desse episódio, o artista só voltaria a ser mencionado na revista em 1887; no entanto, parecia ter conquistado novamente o crítico, o qual, ao anunciar uma exposição dos trabalhos deste, diria o seguinte: “terá o publico ocasião de vêr e apreciar os progressos realizados pelo artista, e ao mesmo tempo verificar que elle não tem estado inactivo”<sup>124</sup>. Porém, repetiria seu comentário de 1884, alertando o artista para se preocupar mais com qualidade do que com quantidade.

Um ano depois, o artista morreria, interrompendo assim sua carreira e, talvez, as esperanças do crítico de vê-lo reconhecido enquanto um pintor de história. Através de uma nota de pesar o crítico teceu o seguinte comentário:

Falleceu terça-feira ultima, repentinamente, este distincto pintor, um artista apreciado por todos os que prezam as bellas artes e um moço, em cujo coração se aninhavam os mais puros sentimentos. Firmino Monteiro tinha já um nome bemquisto e bastante popular, que lhe provinha da execução de alguns quadros de merito, taes como o Vidigal, a Fundação da Cidade do Rio de Janeiro e outros. Ultimamente, trabalhava n’uma téla, destinada a grande successo, commemorando o grandioso facto da abolição. A morte, colhendo-o de improviso, privou-nos de um dos melhores talentos da geração moderna, de um amigo a quem, devéras apreciavamos, e de uma obra, que a todos enchia de curiosidade. Triplíce face dolorosa, de uma mesma dôr!<sup>125</sup>

Sem um grande pintor, restaria ao crítico eleger outro distinto representante da arte no Brasil, ou seja, Rodolpho Bernardelli. Na verdade, o escultor figurava na crítica de Agostini antes mesmo de Monteiro. Desde o período em que o escultor ainda era aluno da

---

<sup>123</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 393, p. 3, 1884.

<sup>124</sup> PEQUENOS Echos. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 457, p. 3, 14 mai. 1887.

<sup>125</sup> FIRMINO Monteiro. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 504, p. 2, 07 jul. 1888.

AIBA, o crítico já acompanhava sua carreira. Em 1876, noticiou sua premiação com viagem para a Europa:

Esta a despedir-se de nós o Sr. Rodolpho Bernardelli, alumno da Academia de Bellas Artes tão justamente premiado por seus mestres. Deram-lhe o premio da Europa e elle vai com o cérebro cheio de phantasias e o bolso vasio de dinheiro. É o systema da brava gente brasileira. Para os felizes que foram a Exposição o cheque de cifrão cortado, para a intelligencia e o trabalho, a magra pensão cheia de ônus e exigências<sup>126</sup>.

Na nota, percebe-se que a acidez com a AIBA também esteve presente desde os primeiros números da *Revista Illustrada*. No ano seguinte, a revista anunciou o envio do primeiro trabalho do pensionista, assim como o *Santo Estevão* em 1880. Enfim, o artista, mesmo distante, era sempre lembrado como o artista que estaria cumprindo a promessa de talento que havia esboçado quando partiu para a Europa. Para cumprir a promessa, estaria, portanto, visitando museus, admirando a arte italiana, inspirando-se em Paris e tendo mestres para orientá-lo<sup>127</sup>.

A partir de 1885, quando o escultor retornou ao Brasil, Agostini iniciou uma verdadeira campanha de promoção ao artista e sua obra através da imprensa ilustrada. Para isso utilizou tanto textos quanto imagens, compondo um discurso primeiro de valorização da escultura enquanto expressão artística, passando pela qualificação moral e artística de Bernardelli e chegando à identificação de valores sublimes na obra do escultor, os quais não poderiam ser ofuscados nem mesmo por condições inadequadas de exposição.

Vários dos artigos publicados nos periódicos de Agostini sobre Bernardelli receberam como título o próprio nome do artista, como aquele publicado no número 420 da *Revista Illustrada*, no qual a estratégia crítica acima indicada foi didaticamente utilizada:

A mais nobre das artes da antiguidade, a serena esculptura, essa predilecta dos deuses, cuja missão, quasi exclusiva, era a representação dos Immortaes, (...)  
Julgou-se, por muito tempo, que essa fórma de expressão, pelo facto de se gravar sobre a pedra, não podia acompanhar nos vôos arrojados, nem o

<sup>126</sup> RICOCHETES. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 7, 30 set. 1876.

<sup>127</sup> Sobre o trabalho do escultor, ver: SILVA, *A obra Cristo e a mulher adúltera...* A autora desenvolve também uma tese de doutorado sobre o mesmo escultor, que deve ser concluída em 2010, pela mesma instituição.

poema, nem a téla, nem o drama e nem a musica. Puro engano! O marmore, sente, vive e palpita, do mesmo modo que a argilla biblica quando o sopro de um creador a anima. Tão rica de expressão como as congeneres, ella, tem-se prestado, admiravelmente, á representação do heroismo, do desespero, do amor ou da piedade. A questão é que esses sentimentos lhe sejam inspirados por quem os comprehenda!<sup>128</sup>

A escultura seria uma forma de expressão nobre, na qual só obteria successo aquele que verdadeiramente a comprehendesse. Além disso, seria uma arte com registro de pleno florescimento apenas em países herdeiros das antigas civilizações. No entanto...

Não sabiamos de nenhum paiz novo, desorganizado, n'uma evolução palpitante, que bruscamente, como uma replica audaciosa aos que julgavam a arte sagrada monopolio das nações seculares, pudesse estender o braço á Grecia ou a Italia. Pertencem-nos essa originalidade honrosa, e, venha ella, ao menos, para compensar o patriotismo de tantas decepções!<sup>129</sup>

Quem seria então esse artista tão completo dono de um cérebro onde “brilha a scentelha divina”?

Rodolpho Bernardelli procurou um meio propicio para desenvolver as suas possantes faculdades, dirigindo-se a Roma e passando ahi meia duzia de annos, na frequencia dos grandes artistas e nos trabalhos de atelie. As suas primeiras obras, revelaram logo, para os mestres, uma esperança esplendida. Seguiu-se esse trabalho, subterraneo e mysterioso, em que o artista lucha braço a braço com a natureza a toda as horas do dia, e mesmo nos sonhos phantasticos das suas noites agitadas, até que, como um conquistador, começa a devassar dominios incógnitos.<sup>130</sup>

O crítico descreveria uma verdadeira epopeia, na qual o herói ofereceria ao público o mais sublime dos néctares:

Mas, aonde o talento de Bernardelli deu o vôo mais audacioso, foi no grupo monumental de Christo e a adultera. Diante d'elle, a multidão passa silenciosa, como se receiasse profanar com uma banalidade, o drama palpitante que o marmore nos desvenda. Como concepção, não sabemos que defeitos notar-lhe (...).

---

<sup>128</sup> RODOLPHO Bernardelli. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 420, p. 2, 31 out. 1885.

<sup>129</sup> RODOLPHO Bernardelli. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 420, p. 2, 31 out. 1885.

<sup>130</sup> RODOLPHO Bernardelli. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 420, p. 2, 31 out. 1885.

Quanto a execução é ella primorosa.

(...)

Mesmo n'estas condições inferiores de exposição, a obra de Bernardelli, sobressae extraordinariamente, e se descessemos aos detalhes da execução, teríamos de extasiar-nos, ante a habilidade, a paciência, as dificuldades infinitas de processo, com que o artista teve de lutar, para extrahir do bloco o marmore inutil, que circunscrevia a fina madeixa, os braços suspensos, as dobras as roupagens, e as curvas sensuaes da adúltera. E, no ponto em que ella impelle as roupas do Christo, e curva o braço escondendo o seio, ha detalhes dignos da mais alta admiração. As dificuldades materias que a escultura offerece são enormes. Basta, que cada um, supponha estar vendo o bloco, como o descreve o padre Antonio Vieira, quando diz: Arranca o estatuario uma pedra d'essas montanhas tosca, bruta, dura, informe... e depois seguir as linhas harmoniosas da figura<sup>131</sup>.

Nenhum outro artista receberia tão alto grau de reverência, valorização e promoção, pessoal e da obra, como o que foi dispensado a Rodolpho Bernardelli na crítica de arte empreendida pelos periódicos de Angelo Agostini. Os recursos ilustrados das revistas também não foram poupados na divulgação do artista e sua produção. Depois do relevo *Martírio de São Sebastião*, citado anteriormente, foi a vez do grupo de quatro esculturas presentes na exposição do artista de 1885 – *Faceira*; *Santo Estevão*; *O Christo e mulher adúltera*; *Busto* –, figurarem nas páginas centrais do periódico, dispostas de maneira a deixar no centro o retrato do escultor. Essa organização foi inédita no trabalho de Angelo Agostini e conferia ao artista uma nobreza e importância medidas na mesma proporção de sua obra (ver imagem 51).

A ação de Agostini acerca do escultor continuou, com o mesmo vigor acima apresentado, enquanto o jornalista esteve na imprensa. Em 1888, por ocasião de uma viagem do escultor à Europa, o crítico sinalizou qual seria sua postura com o escultor anos mais tarde, quando este estaria à frente da instituição responsável pelo ensino artístico no Brasil republicano:

Partiu para a Italia, a bordo do vapor Provence, o insigne escultor, cujo nome nos serve de epigraphe e que, hoje, todos consideram como a nossa primeira e mais notavel organização artistica.  
(...)

---

<sup>131</sup> Ibidem.



Desejando-lhe feliz viagem, fazemos votos por que sua demora não seja longa, pois d'esses espiritos illustrados e d'esses caracteres serios, muito carece o paiz.

Desde a sua entrada para a Academia das Bellas-Artes, que ali se nota um movimento benefico, que, esperamos, tirará essa instituição da apathia e da nullidade em que tem vivido<sup>132</sup>.

Se Bernardelli teria conseguido injetar ânimo na AIBA, instituição tão duramente criticada por Agostini e da qual seria apenas um professor, o que não poderia fazer sendo o diretor, como seria no período republicano?

Mesmo após vários anos fora do Brasil, quando Agostini retornou e começou seu novo empreendimento, o *Don Quixote*, continuou a promover o escultor. Em uma de suas defesas ao diretor da ENBA, realizou um discurso muito parecido com aquele que utilizara para si mesmo, conforme visto no primeiro capítulo, ou seja, do homem que teria sacrificado seus interesses pessoais em nome da pátria, mesmo sendo um estrangeiro como o crítico:

É evidente que si Bernardelli não tivesse o defeito, (hoje é defeito) de ser dotado de um grande coração, não só de patriota *como de amigo* de jovens artistas brasileiros que protegeu, elle seria mais rico, não tendo sacrificado nem o seu tempo nem a sua pacienncia á aturar innumeras massadas que como reformador e director teve que supportar.

Poderia commodamente e egoisticamente, sem se importar que a Academia e a Arte Nacional fossem água abaixo, ter executado os innumeros e importantes trabalhos que lhe eram encommendados. O proveito seria d'elle; e hoje, outra estatua eqüestre, a do Duque de Caxias, figuraria em bronze, (assim como a do Ozorio) no bello largo do Machado.

Mas como o Mexicano de nascimento é mais brasileiro do que esses pulhas que não tem a menor Idea do que é dedicação á pátria, elles não podem comprehender a grandeza de character de quem lhes faz a honra de ser seu patrício<sup>133</sup>.

Bernardelli e a ENBA foram defendidos pela revista de Agostini até, praticamente, o último número da publicação. Não houve um ano, com exceção de 1898, no qual o periódico não foi publicado, em que o escultor e sua direção da ENBA não tivessem sido elogiados. Sua imagem e suas criações, nas quais o escultor era representado com grande

---

<sup>132</sup> RODOLPHO Bernardelli. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 491, p. 3, 31 mar. 1888.

<sup>133</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, ano I, n. 44, p. 6, 1895.

dignidade, como um mestre da escultura, também tiveram espaço no *Don Quixote* (ver imagem 52).

Em setembro de 1902, poucos números antes daquele que encerraria a revista (o último número, 163, foi publicado em 15 de janeiro de 1903), mais uma vez Bernardelli foi apresentado como alguém que teria feito e faria muito pelas artes no Brasil:

Pela nona vez foi aberta a exposição annual da Escola de Bellas Artes que instituída há vários lustros, deixou de ser realizada durante muito tempo e só a energia e actividade de Rodolpho Bernardelli fez resurgir em 1894. Feliz ideia essa. Cada anno tem-se sentido considerável differença no Salão que vai a cada anno se tornando mais harmônico, mais valioso, mais brilhante.

Agora já se nota muito maior unidade entre as obras expostas que quase todas contêm interesse, o que mostra que apesar de todos os pezares a evolução se vai fazendo e a dedicada iniciativa de Bernardelli vai produzindo bons resultados<sup>134</sup>.

A causa desse progresso foi creditada à “segura” e “competente” direção que a arte estaria tendo naquele momento, já que o diretor da ENBA era Rodolpho Bernardelli. O número 32 da revista trouxe na sua capa um retrato do escultor coberto de louros, sendo que, em cada folha da coroa, o nome de uma obra do artista foi colocado (ver imagem 53). No interior desse número, três artigos defenderam e exaltaram o trabalho de Bernardelli, apresentado como “grande artista”, o “maior de toda a América”. A última página do número mostrou a entrada da Exposição da ENBA, onde uma alegoria da imprensa, representada por uma bela mulher, tinha nas mãos uma coroa de louros para a exposição. No interior da exposição, era possível identificar a figura de Bernardelli conversando com o presidente Prudente de Moraes (ver imagem 54).

Embora admitisse ser amigo do escultor, Agostini afirmava imparcialidade, justificando que o que o movia seria o fato de não apenas Rodolpho mas também Henrique e Félix Bernardelli serem verdadeiros artistas. No entanto, o que se viu em toda a existência da revista foi a defesa incondicional da ENBA e, sobretudo, do seu diretor. Toda crítica contra a ENBA ou contra Rodolpho Bernardelli era prontamente rebatida por Agostini:

---

<sup>134</sup> EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 158, p. 3 e 6, 1902. “”.

O público deve convencer-se de que perante um vulto como Rodolpho Bernardelli, o seu detractor, o famoso critico... “Cosme Peixoto”<sup>135</sup>, ou “Cosme Moraes” (respeito sempre o anônimo) não passa de um pygmeu perante a história.

O glorioso nome do artista ahi fica, e para muitos séculos, gravado no mármore e no bronze. Todos fallarão d’elle como falamos hoje de Phidias, Praxíteles e Miguel Angelo; ninguém se lembrará do cidadão, embora illustrado, que assigna as suas críticas com pseudonymo<sup>136</sup>.

A relação de Agostini com Bernardelli foi de total cumplicidade. Infelizmente não houve tempo suficiente para que se pudesse investigar a correspondência pessoal do escultor, a qual poderia fornecer mais elementos acerca da relação dos dois; no entanto, há algumas informações que indicam ter existido uma relação pessoal de amizade muito forte entre os dois. Há uma fotografia (ver imagem 55) que mostra Agostini com a mãe do escultor. Em outra fotografia de 1893, Agostini aparece ao lado de Eliseu Visconti e Félix Bernardelli (ver imagem 56). Além disso, Bernardelli teria batizado a filha de Agostini, a também pintora Angelina Agostini. Essa relação de amizade foi reconhecida por Agostini no *Don Quixote*:

Podem dizer que sou suspeito, quando fallo d’este artista, que considero o maior de toda a América.

Sim, suspeito me julgam, porque em geral entre nós, quando se é amigo de alguém entende-se dever elevar esse alguém ao sétimo céu; e quando se é inimigo, atiral-o ao... décimo quarto inferno!

Eu sou amigo, com o que muito me honro, do Rodolpho Bernardelli e de seus irmãos Henrique e Felix; e se acho que esses três irmãos são três perolas é porque é a verdade e não porque sou amigo.

Nada conheço de mais sincero, de mais honesto, de mais leal, de mais trabalhador, de mais generoso e de mais artista do que elles<sup>137</sup>.

Se no Império Agostini questionava praticamente todas as ações da AIBA, na República ocorreria uma inversão, e o crítico começaria a apoiar e valorizar todas as ações da ENBA, voltando suas críticas para as dissidências da Escola. Em resposta a uma das críticas publicadas na imprensa contra o escultor, Agostini afirmou que essas seriam frutos

---

<sup>135</sup> Cosme Peixoto era o pseudônimo utilizado por Carlo de Laet. O escritor e engenheiro escreveu várias críticas contra o diretor da ENBA no Folhetim do *Jornal do Brasil*.

<sup>136</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 32, p. 3, 1895.

<sup>137</sup> RODOLPHO Bernardelli. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 2 e 3, 11 set. 1895.

de puro “despeito” devido às mudanças que o diretor da Escola teria empreendido ao colocar “de lado a velha rotina e os rotineiros da antiga Academia de Bellas Artes”<sup>138</sup>:

O Bernardelli escolheu, entre os innumerados pretendentes ao professorado, os mais habilitados, aqueles que depois de terem gasto muitos fundilhos de calça nos bancos da mesma escola, se tinham aperfeiçoado na Europa, de onde acabavam de chegar, e mais aptos, portanto, a ensinar pelos sistemas mais modernos. Vieram também alguns artistas estrangeiros dos mais notáveis, na falta de nacionaes.

(...)

Bernardelli, tendo consciência de que tudo quanto tinha feito era em benefício da Escola, nem sequer abriu o guarda-chuva para abrigar-se da saraivada de descompostura dos preteridos.

(...)

Desespero e furor por entre o grupo dos despeitados que juntou-se ao dos reformados!...

Houve logo grande conspiração e todos juraram dar cabo, não de Bernardelli (justiça lhes seja feita) mas da escola, da reforma e do seu lugar de director<sup>139</sup>.

Além dessa defesa de Bernardelli contra seus críticos, Agostini publicou artigos nos quais indicou o escultor como o único capaz de realizar monumentos públicos no Brasil, pois seriam necessárias obras de grande valor artístico para que o país fosse reconhecido em adiantado estado de progresso. No Império, Agostini bradava contra a política cultural de D. Pedro II, a qual valorizaria unicamente os dois pintores oficiais, Américo e Meirelles; porém, na República, adotou um discurso segundo o qual somente Rodolpho Bernardelli deveria ser beneficiado pelas encomendas públicas.

Mas nem todos os governadores dos Estados sabem o que é arte e qual a sua influencia para julgar do progresso de um paiz.

Por essa razão estamos condemnados pelos governadores dos Estados do Rio, de S. Paulo e do Rio Grande do Sul a passar por botocudos n’essa matéria.

Essa condenção durará séculos para nossa maior vergonha, porque será em bronze e em mármore; representará, ou antes, fingirá representar os vultos do marechal Floriano Peixoto e os dos generaes Carneiro e Fonseca ramos, brasileiros illustres e certamente dignos de melhor sorte artística!

Mas assim não entenderam os governadros Mauricio de Abreu, Campos Salles e Castilhos que em lugar de confiar directamente monumentos d’essa importância a artistas esculptores de reputação firmada e práticos

---

<sup>138</sup> BELLAS Artes. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 77, p. 6, 19 dez. 1896.

<sup>139</sup> BELLAS Artes. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 46, p. 3 e 6, 11 jan. 1896.

n'esse gênero de trabalho, abriram concurso, aceitando como concurrentes indivíduos que nem sequer são escultores!

(...)

Esses governadores que citamos não podem ignorar que temos no nosso paiz um artista brasileiro reconhecido na Europa e nos Estados-Unidos como o primeiro escultor da America.

Deveriam comprehender que um artista desta ordem que obteve os maiores prêmios e as maiores glórias na Europa onde se sabe o que é arte, que ainda na grande exposição de Chicago foi reconhecido mestre e escolhido para membro do jury da secção artística e que actualmente occupa o cargo de Director da Escola Nacional de Bellas Artes, não podia apresentar-se a concorrer com indivíduos que são verdadeiras nullidades<sup>140</sup>.

Gera-se uma contradição em seu discurso crítico, pois, embora se colocasse contra os favorecimentos, indicava a concessão de privilégios a um único artista, questão que revelaria que a postura adotada por Agostini era, além de política, bastante parcial. Quando o favorecido havia se tornado alguém próximo, os preceitos críticos anteriores passaram a não ser mais empregados, ou ainda, para sustentar seu discurso, o crítico utilizava o argumento do mérito e talento inigualáveis do artista, mesma estratégia empregada pelos críticos favoráveis aos pintores históricos no Segundo Reinado e que foram rechaçados por Agostini, conforme mostrado anteriormente.

Em artigo sobre o escultor, Suely Weisz fala do prestígio e da força política que Bernardelli teve tanto no Império, quando dispunha da simpatia do Imperador, quanto na República, quando seria muito bem relacionado:

São dignos de registro a habilidade política de Bernardelli e o fascínio que exercia sobre as pessoas, características que nem mesmo seus críticos negavam. Monarquista e admirador do Imperador, foi por ele agraciado com amizade e proteção. Com o fim da Monarquia, num gesto de solidariedade para com a família Imperial, deixou a cadeira de estatuária que ocupava na Academia Imperial de Belas Artes. Com a República, voltou ao mesmo posto, a pedido do amigo Benjamim Constant, e passou a fazer parte da comissão destinada a estudar e propor a reforma do ensino artístico. A proposta, 1889 - Reforma da Academia-República, resultaria, entre outras inovações, na transformação da Academia em Escola Nacional de Belas Artes. No ano seguinte seria nomeado seu diretor, cargo que ocuparia por 25 anos. O bom relacionamento com as pessoas influentes do novo regime seria de eficaz importância na implantação das

---

<sup>140</sup> POR honra da pátria e das artes. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 83, p. 3 e 6, 14 abr. 1897.

reformas, mais tarde na construção da sede da Escola e, evidentemente, na manutenção do cargo<sup>141</sup>.

Tanto Bernardelli quanto Agostini pareciam ser personalidades com um bom trânsito no meio intelectual e artístico da corte, mas o jornalista não sustentaria com a mesma maestria de Rodolpho sua importância na República. De qualquer maneira, o crítico se manteria fiel ao projeto divulgador da obra e do escultor, criando uma imagem da ENBA totalmente colada à figura de Bernardelli.

O discurso desenvolvido acerca de Bernardelli é muito próximo daquele elaborado acerca dele mesmo – estrangeiro de nascimento, porém totalmente devotado ao Brasil -, conforme notado anteriormente. Ao se colocar em paralelo, mesmo que sutilmente, com aquele que seria, segundo o próprio Agostini, a expressão máxima da arte no Brasil, o crítico valorizaria não apenas sua atuação artística, como parecia empreender um programa artístico, no qual estariam presentes apenas os artistas com os quais compartilhava filiações estéticas, sociais, culturais e até mesmo políticas.

Conforme foi possível observar, as discussões acerca da arte brasileira sempre tiveram um lugar especial no trabalho de Agostini; resta agora acompanhar de que maneira sua produção plástica dialogou com suas análises críticas.

---

<sup>141</sup> WEISZ, Suely de Godoy . Rodolpho Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/rb\\_sgw.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/rb_sgw.htm)>. Acesso em: 20/03/10



## **Anexo de imagens**

### **Capítulo III**

#### **Entre imagens e textos: a crítica de arte de Angelo Agostini**

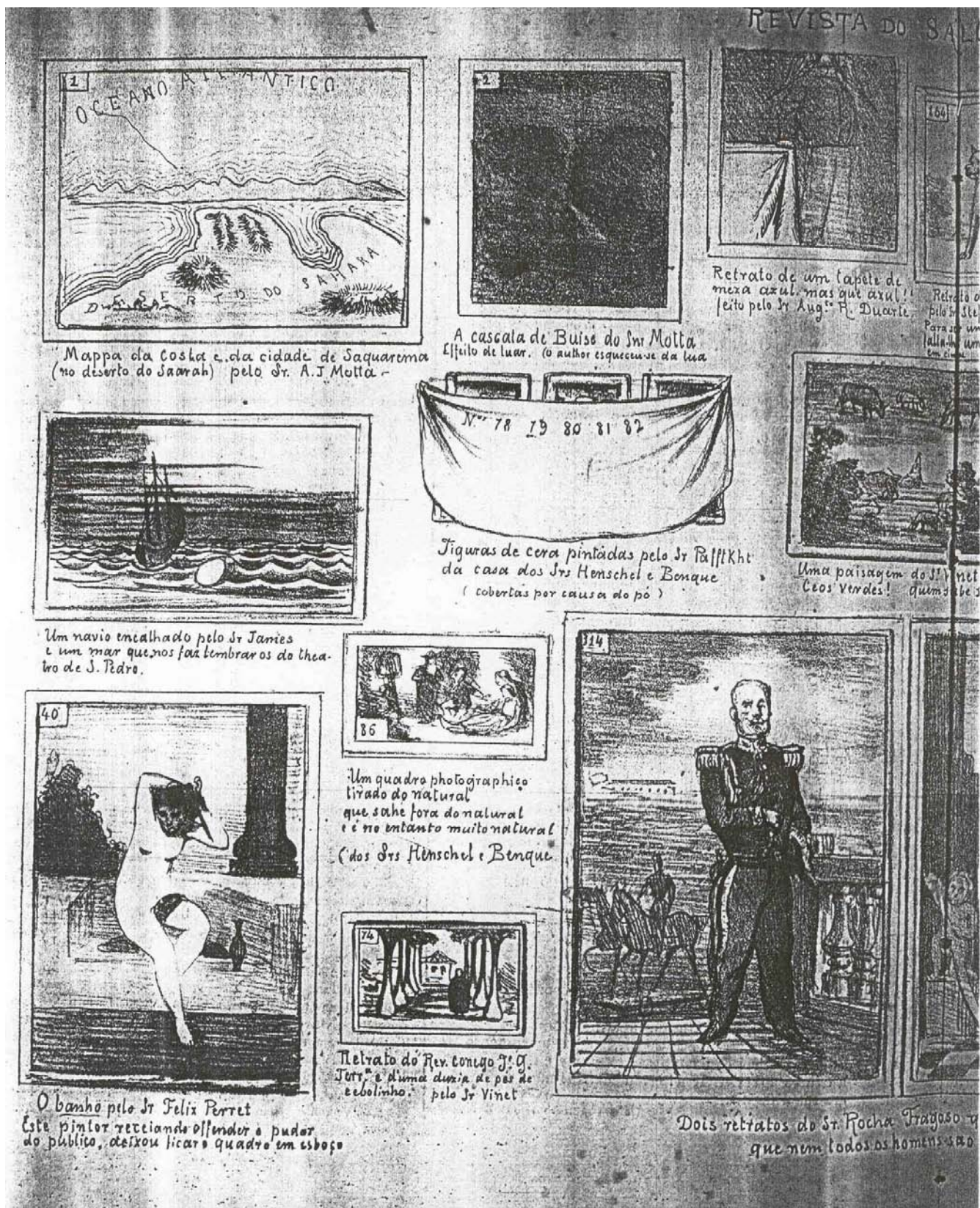


Imagem 1 : O Mosquito, Rio de Janeiro, 1872, ano IV, N.145. p.4

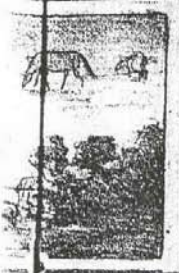


SALON DE 1872

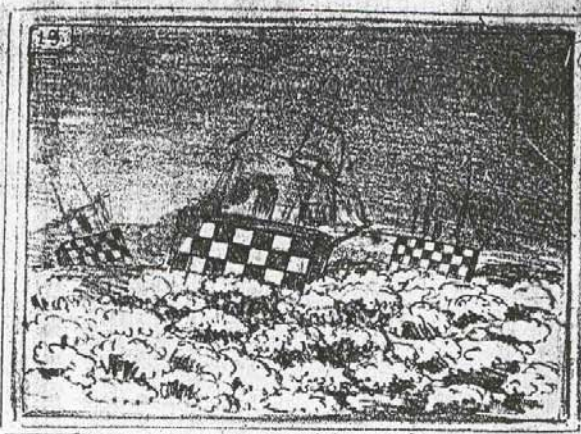
RIO DE JANEIRO



Retrato do cão do Sr. \*\*\*  
pelo Sr. Steffen  
Para ser um retrato perfeito  
tinha de ser uma moça com livros  
em cima



165. nel.  
em sabe se não são pastos.



Um jogo de xadrez dentro d'uma planície de cove flores  
deirinha do Sr. E. Di Marlino

BIBLIOTECA NACIONAL E PUBLICA  
RIO DE JANEIRO



Lembrança das Ruínas por J. Mill  
O pintor n'este quadro lembrou-se do  
do seguinte:  
Primer, des epinards, c'est très  
ra/raichissant.



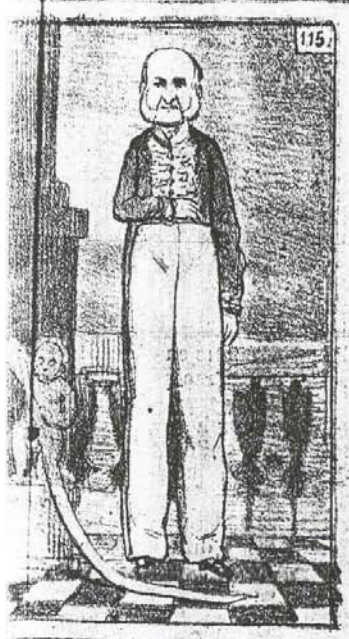
Uma ideia dos quadros expostos  
por alguns alumnos da Academia.



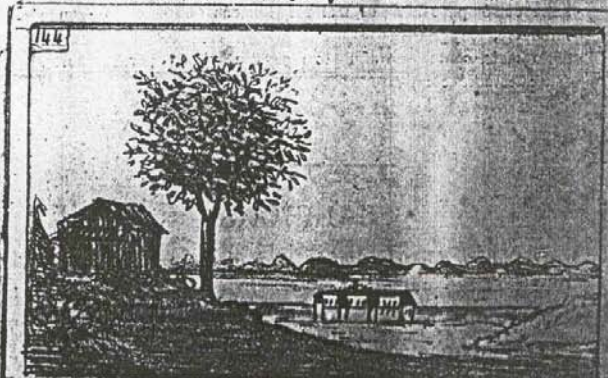
Estudo de cortina e tapele pelo Sr. G. Bauch  
(o quadro tem 66 pes e 1/2 de altura!)



Quadros compostos paysage uni etc de Alumnos



goso que provon  
ns são iguais.



Uma árvore com 567891 folhas contadas e pintas  
pelo Sr. Fachinetti.

A. (continua)

Imagem 2 : O Mosquito, Rio de Janeiro, 1872, ano IV, N.145. p.5





Retrato do Exm. Sr. Conselheiro Dr. \* \* \* por Victor Meirelles.  
Quando se tem tantas cousas bonitas sobre uma mesa  
não se deve dormir. Na exposição entra tanta gente.....



Retrato do Sr. Com. \* \* \* por Poluceno da S.<sup>a</sup> Manoel  
ou effeito de neblina n'um museu de  
mumias



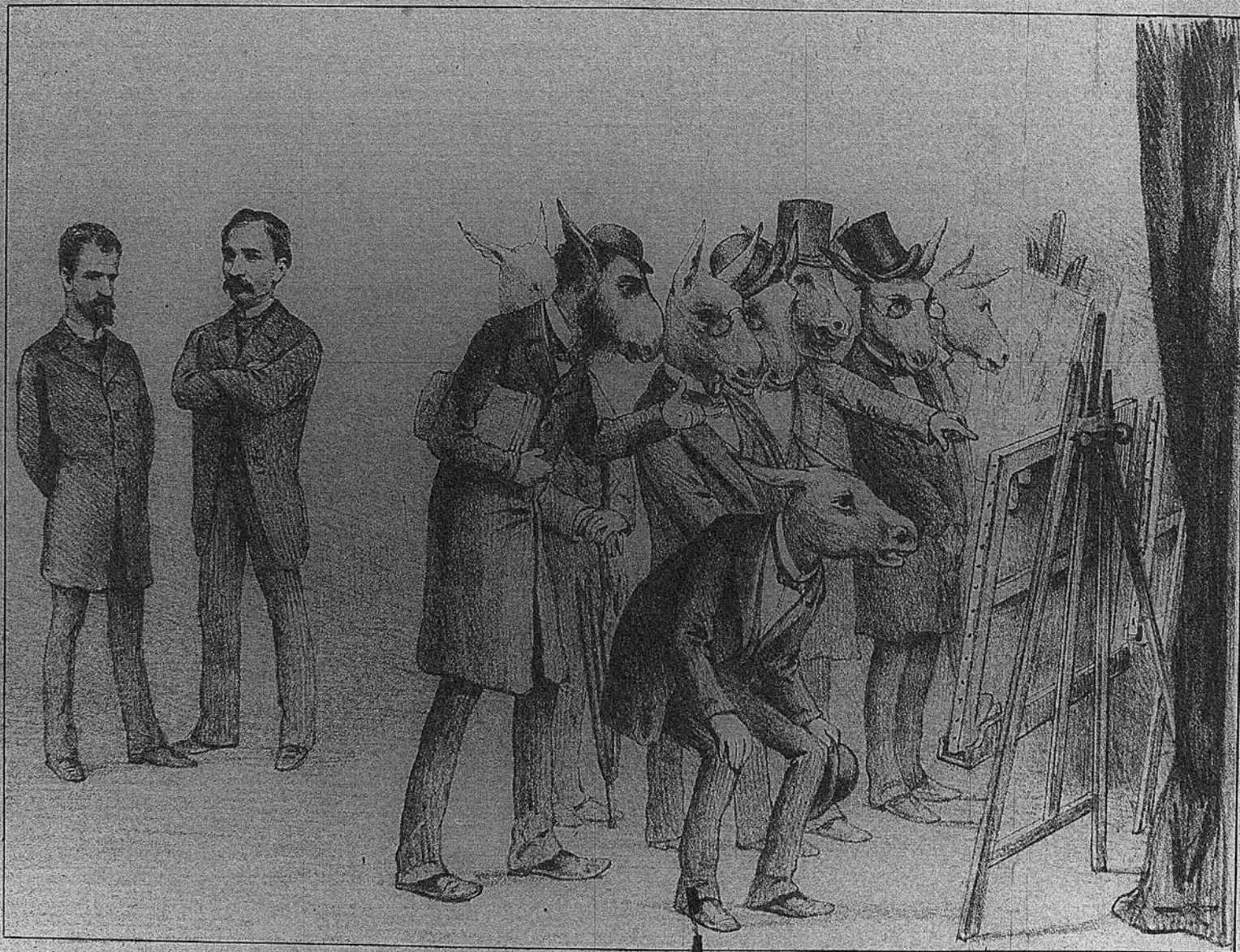
S. Magestade o Sr. D. Pedro I. do Pedro Americo  
En avant deux.



A CARIÓLA - Pedro Americo.  
E' pena as pernas serem tao finas.



*Bellas-Artes.*



*A illustrada congregação da Academia de Bellas-Artes, reunida para julgar os trabalhos do concurso de viagem à Europa, escolheu um dos piores quadros, contra os votos abalados dos distintos professores Rodolpho Bernardelli e Xeferino da Costa. Estes, indignados ver a Arte sacrificada por esses... phariseus, reúnem-se protestando.*

Imagem 4: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.471, 1887, p.8



Imagem 5: *Don Quixote*, Rio de Janeiro, N.89, 1899, p.5





Le tableau de Guignol donnant une attaque de nerf  
à M. Ingres.

Imagem 6 : Cham, Le salon de 1852. Salmigondis.Paris:Au Bureau du journal Le Charivari.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Todas as imagens dos salões franceses foram obtidas no acervo da Bibliothèque Nacional de France em Paris.

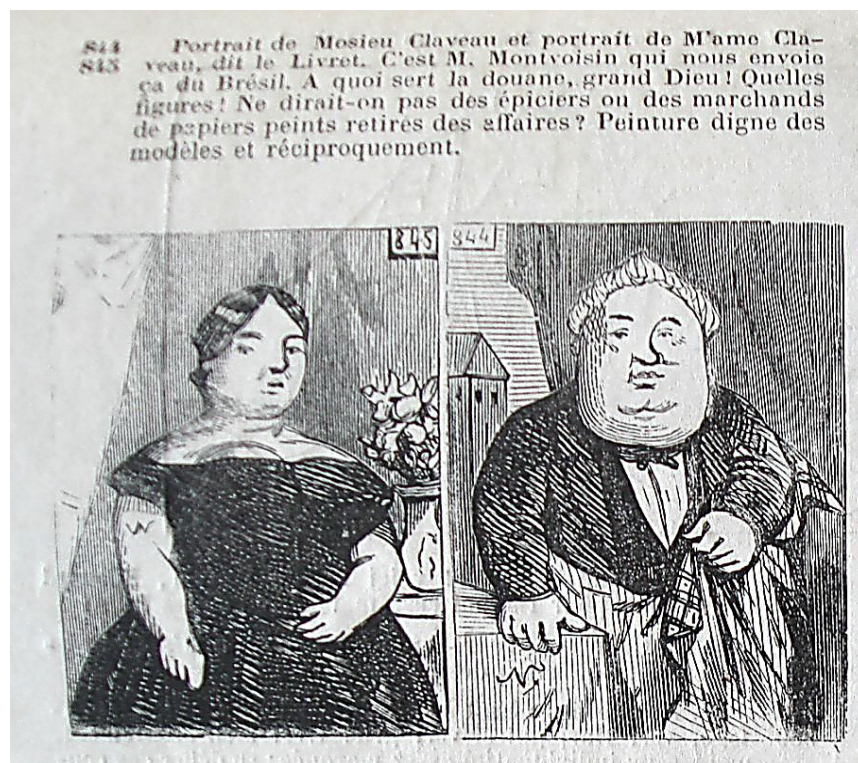


Imagem 7: Nadar. Nadar Jury au Salon de 1853. Album comique. Paris: J. Bry aîné éditeur.



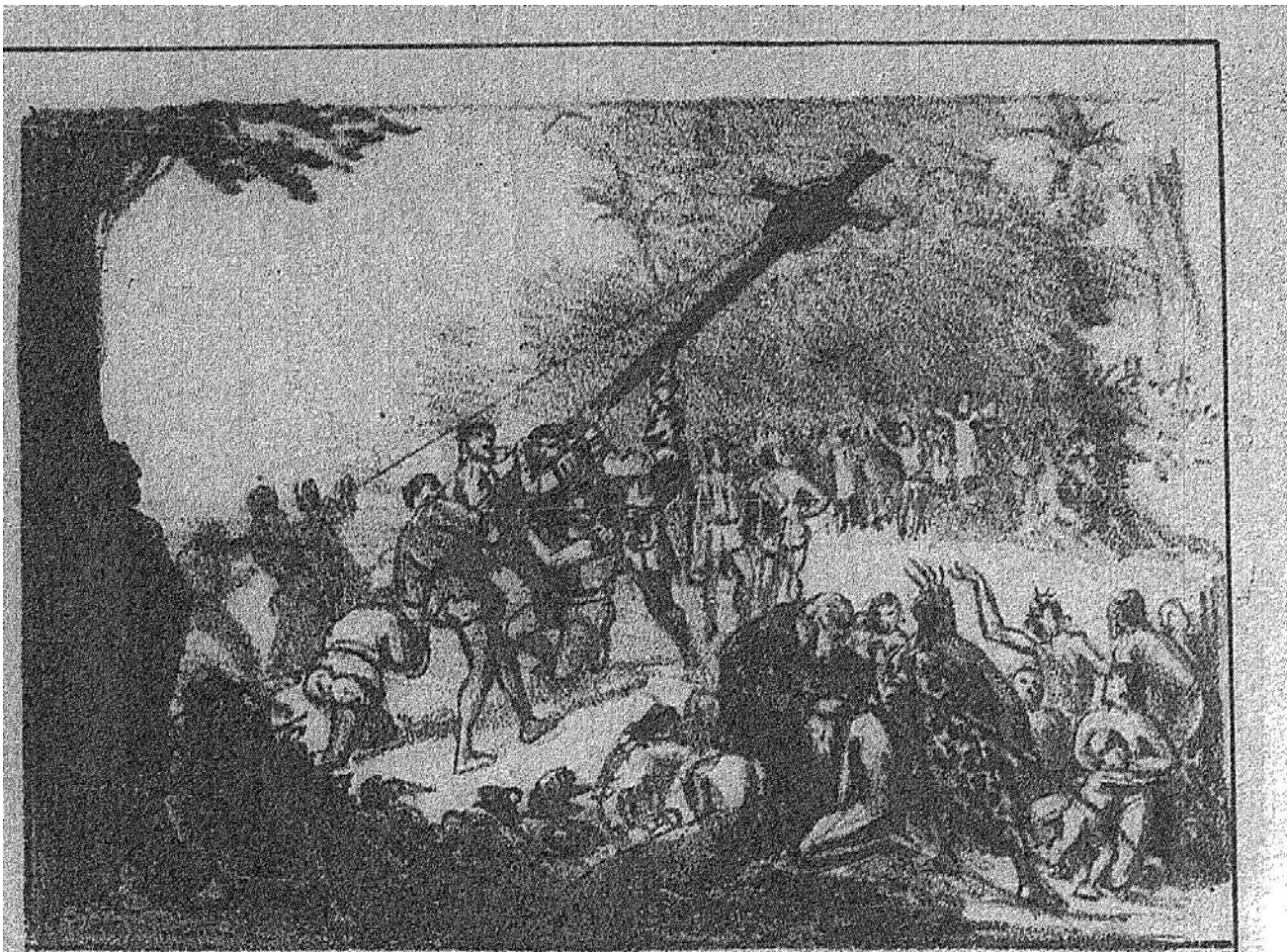


Imagem 8: Bertall. Journal Amusant, 1863

Imagem 9: Gill. Gill Revue. Le salon pour Rire 1868. Paris: Imprimerie Auguste Vallée







Elevação da primeira cruz no Brazil, quadro que tem ares de família com a Primeira missa. – Pelo Sr. Pedro Peres. É o mais que se pode esperar de um discípulo do Sr. Victor Meirelles. Muito poderá lucrar o Sr. Peres se fugir da escola brasileira e de seus mestres que a respeito de desenho...

Imagem 10 : Revista *Illustrada*, Rio de Janeiro, 1879, N.158, ano IV, p.4





Imagem 11 : *O Mosquito*, Rio de Janeiro, 1872, ano IV, N.146.



Le tableau de GUILLAUME RÉGNEY  
(Supplice d'un cheval à deux têtes)  
est un drame poignant : trois sacs  
d'avoine étant donnés, l'animal se

consomme en vains efforts pour y  
mettre la dent. Touchante et ingé-  
nieuse idée qui nous a tiré des lar-  
mes.



Karagheuz.

Voilà bien de la toile perdue, M. FAINE.

Ce n'est pas sans douleur que nous voyons M. Rimor  
broyer du noir de plus en plus. Son catafalque astronomique  
de cette année fait frémir.

M. Rimor briguerait-il la clientèle des pompes funèbres ?



Florentina; dit M. Bussano. Qui dit Florence dit  
Italie; qui dit Italie dit Venise; qui dit Venise dit à  
gorno; qui dit à gorno dit Lanterne.

Il était impossible de révéler plus spirituellement la  
parodie de cette jolie personne avec Rochefort.  
Bonne M. Bussano.



Ni homme ni femme.  
Qui oserait que cet affreux petit Auvergnat  
est un morceau de Roi ?

Prométhée.  
Grand Bis froid.

Imagem 12: Gill. Le salon par Gill. *La Parodie*. Paris, 1869.



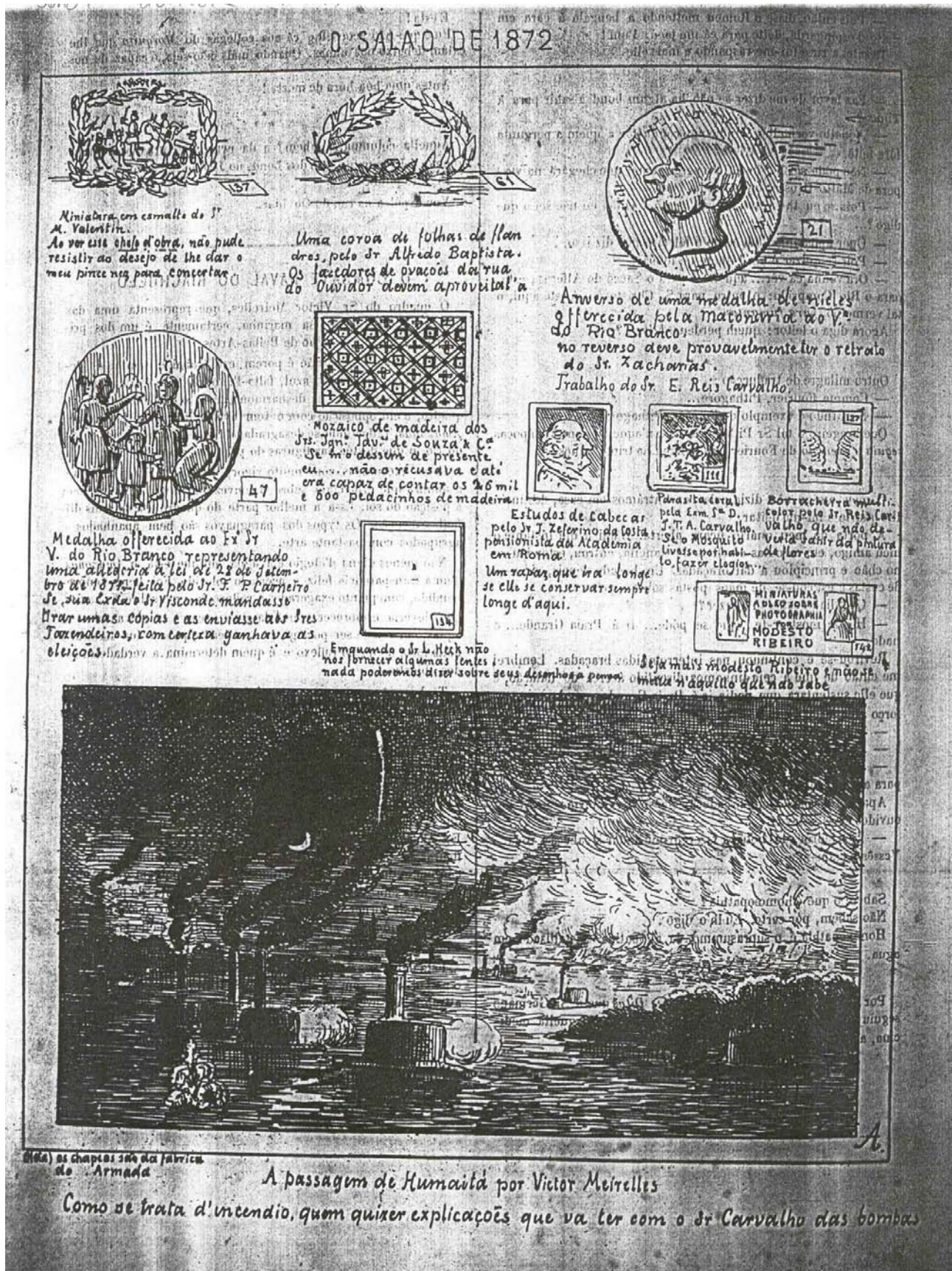
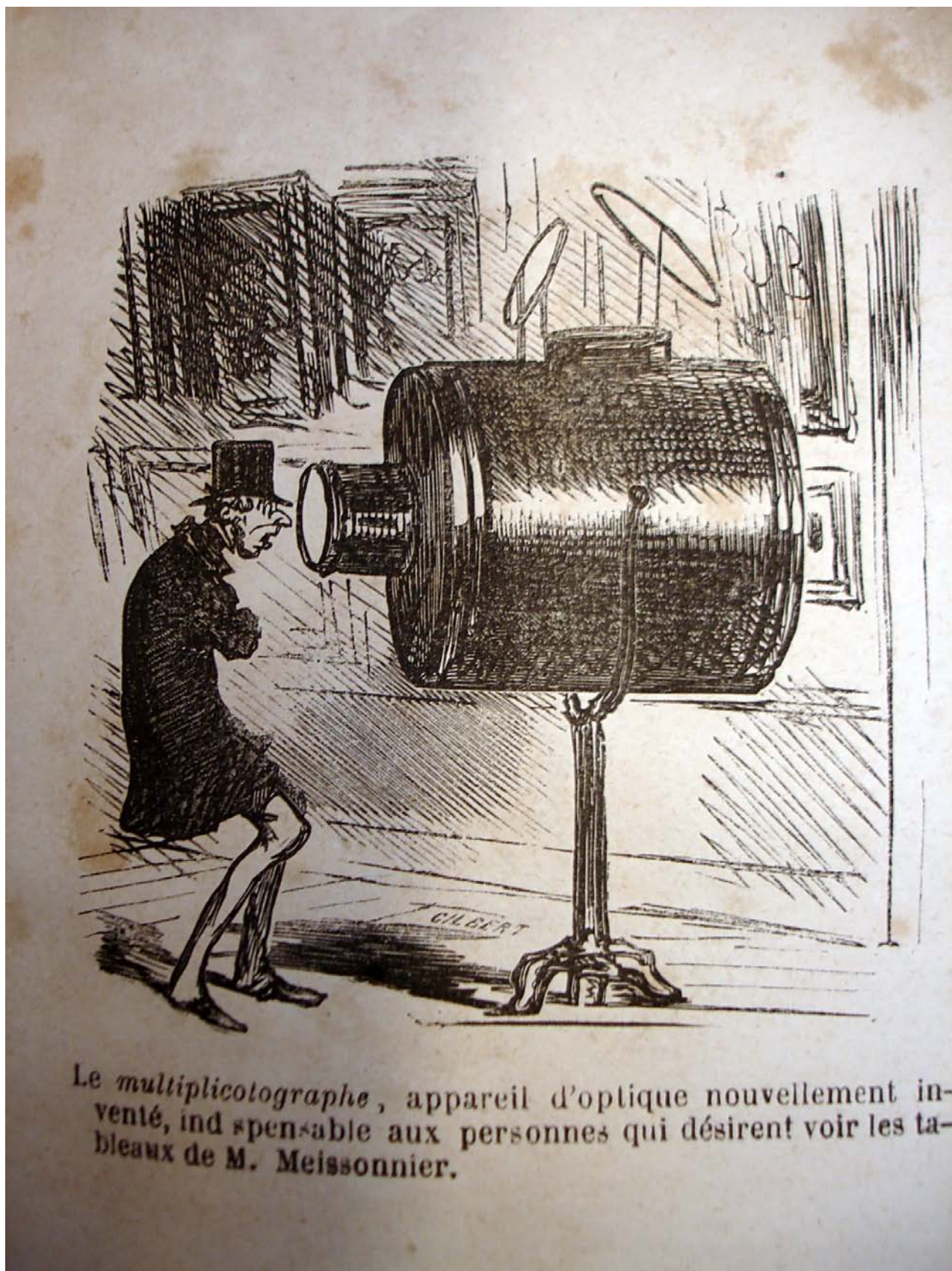


Imagem 13 : O Mosquito, Rio de Janeiro, 1872, ano IV, N.147.

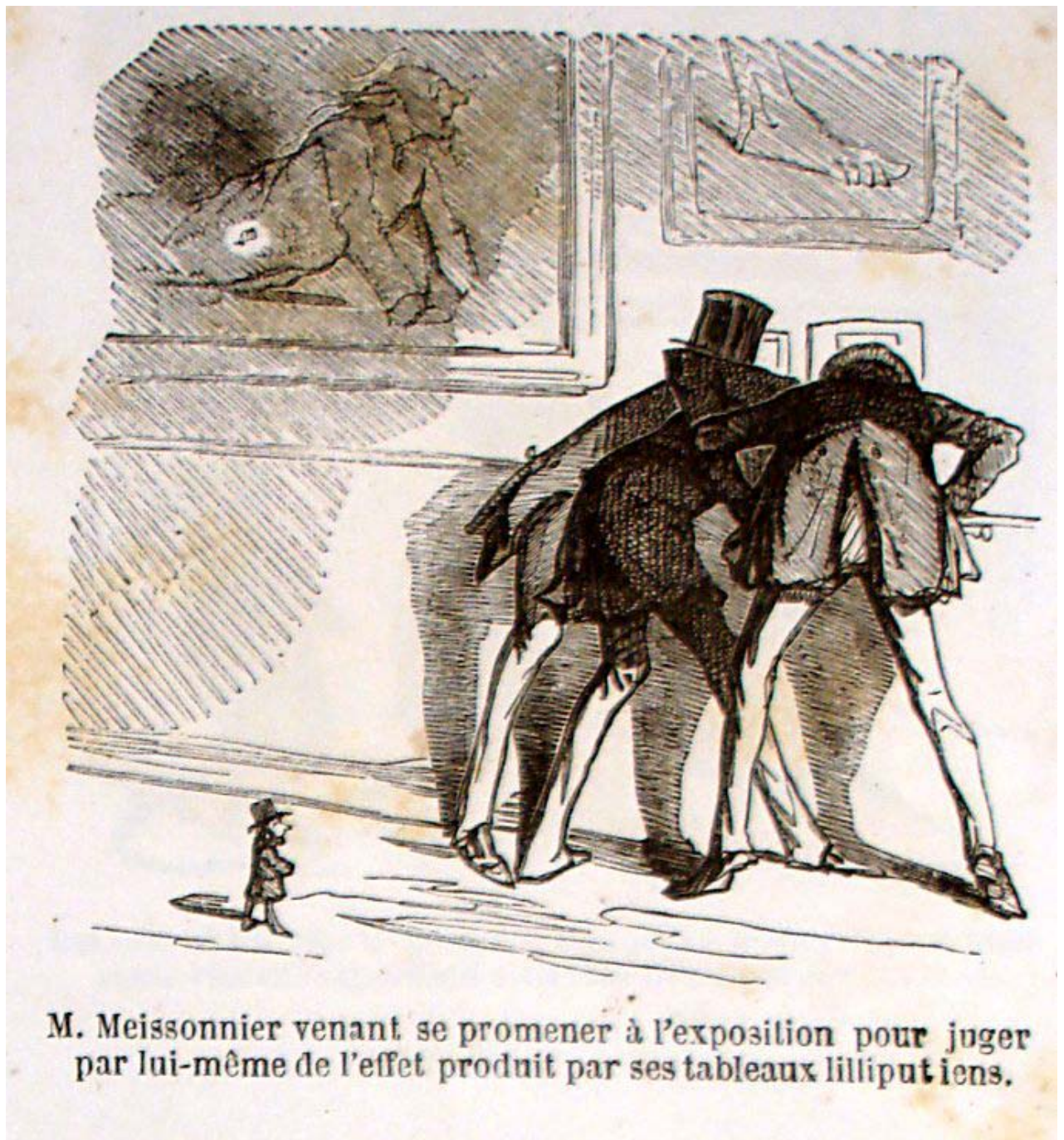




Le *multiplicotographe*, appareil d'optique nouvellement inventé, indispensable aux personnes qui désirent voir les tableaux de M. Meissonnier.

Imagem 14 : Cham. Revue du Salon de 1853. Paris : Au Bureau du Jornal *Le Charivari*.





M. Meissonnier venant se promener à l'exposition pour juger par lui-même de l'effet produit par ses tableaux lilliputiens.

Imagem 15 : Cham. Le salon de 1852. *Salmigondis*, Paris : Bureau du *Journal Le Charivari*.





— Allons, voyons, laissez entrer mon garçon pour dix sous...  
il ne regardera que les petits tableaux.



— On a refusé le portrait que j'avais fait d'après vous...  
c'est de votre faute ; pourquoi êtes-vous si laid !



— Vous copiez les tableaux ! c'est défendu.  
— Moi, copier ce tableau... je serais au désespoir de l'avoir  
même inventé !



— Comment, tu te bouches les oreilles pour regarder cette  
bataille... bouche-toi plutôt les yeux, bête !

Imagem 16 : Cham. Le salon de 1852. *Salmigondis*, Paris : Bureau du *Journal Le Charivari*.



Imagem 17 : Cham. Salon de 1869 Charivarisé. Album de 60 caricatures par Cham.  
Paris : Arnaud de Veresse, Éditeur.



LE SALON  
POUR RIRE  
1872

PAR  
CHAM



FAUTE D'UN ASSEZ VASTE LOCAL.  
Le chemin de fer de ceinture mis à la disposition  
des peintres refusés.

EN VENTE  
AU BUREAU DU *CHARIVARI*, 20, RUE ROSSINI

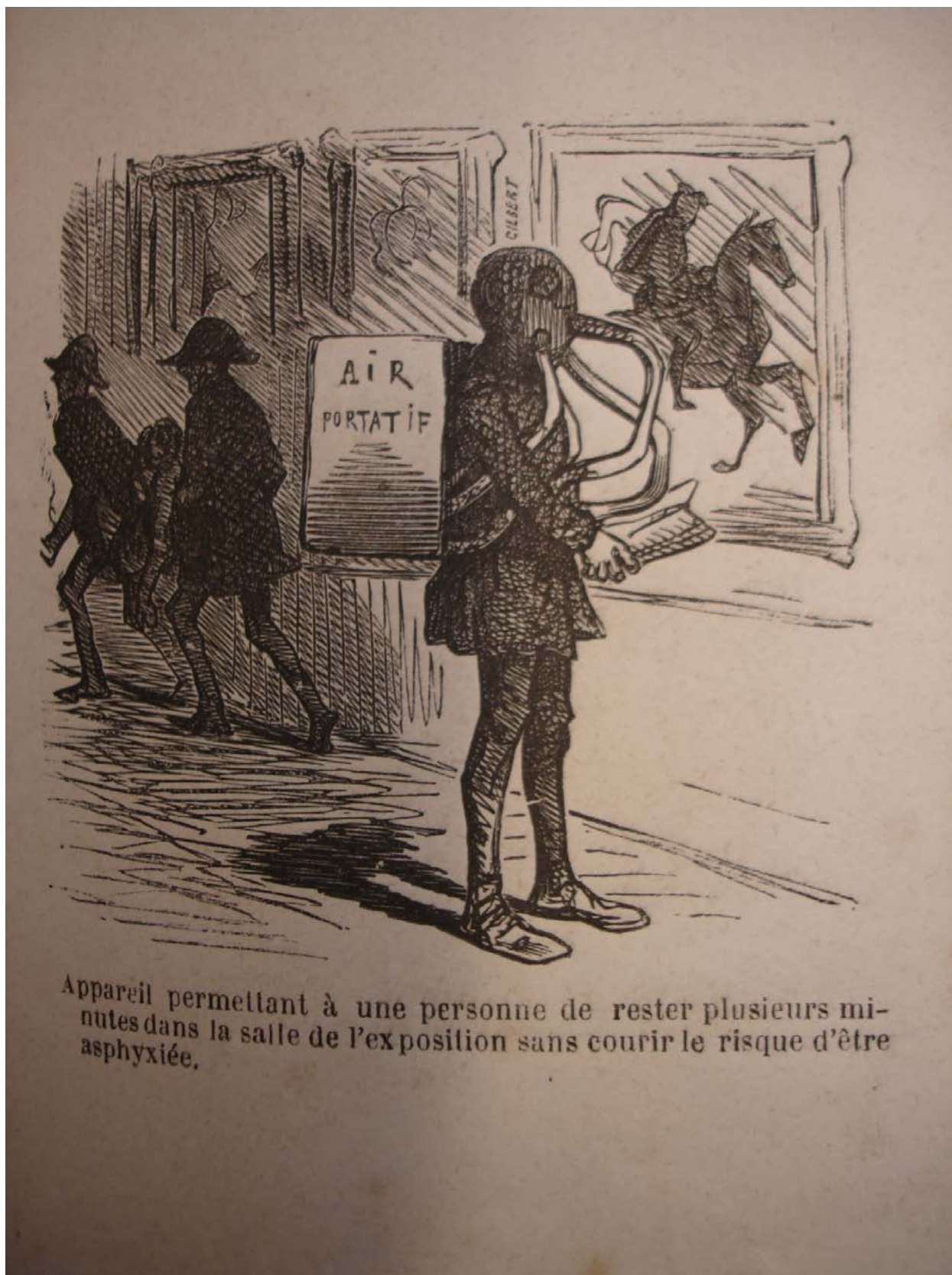
1872

Imagem 18 : Cham. Salon pour rire 1872 par Cham. Paris : Bureau du *Charivari*





Imagem 19 : Cham. Salon pour rire 1872 par Cham. Paris : Bureau du *Charivari*.



Appareil permettant à une personne de rester plusieurs minutes dans la salle de l'exposition sans courir le risque d'être asphyxiée.

Image 20 : Revue du Salon de 1853 par Cham. Paris : Bureau du *Charivari*.



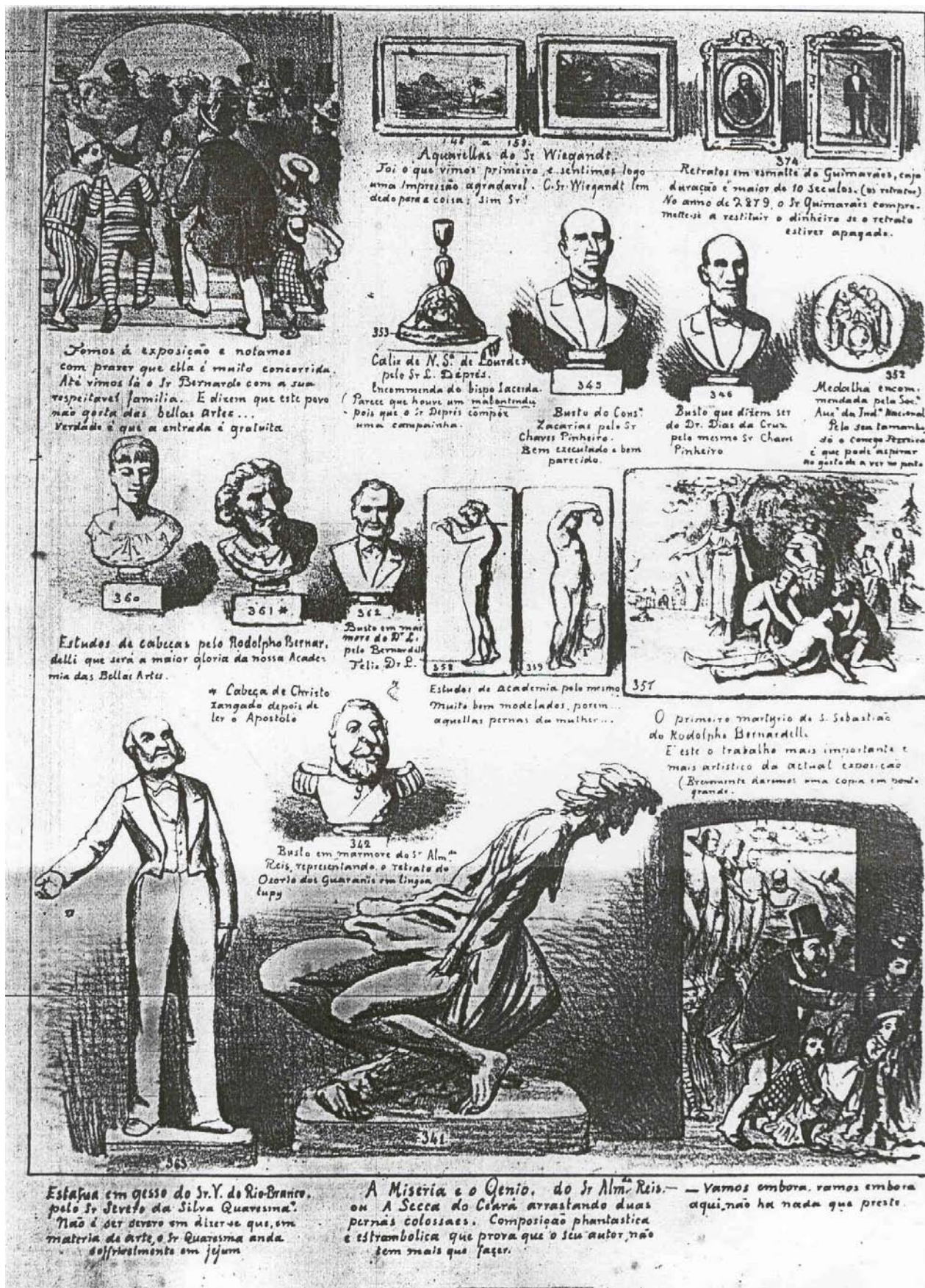


Imagem 21 : Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, N.155





Imagem 22: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884, ano IX, N.389 p.4 e 5.  
Fotografia de João Araújo e Ana Cavalcanti a partir do acervo de Rogéria de Ipanema

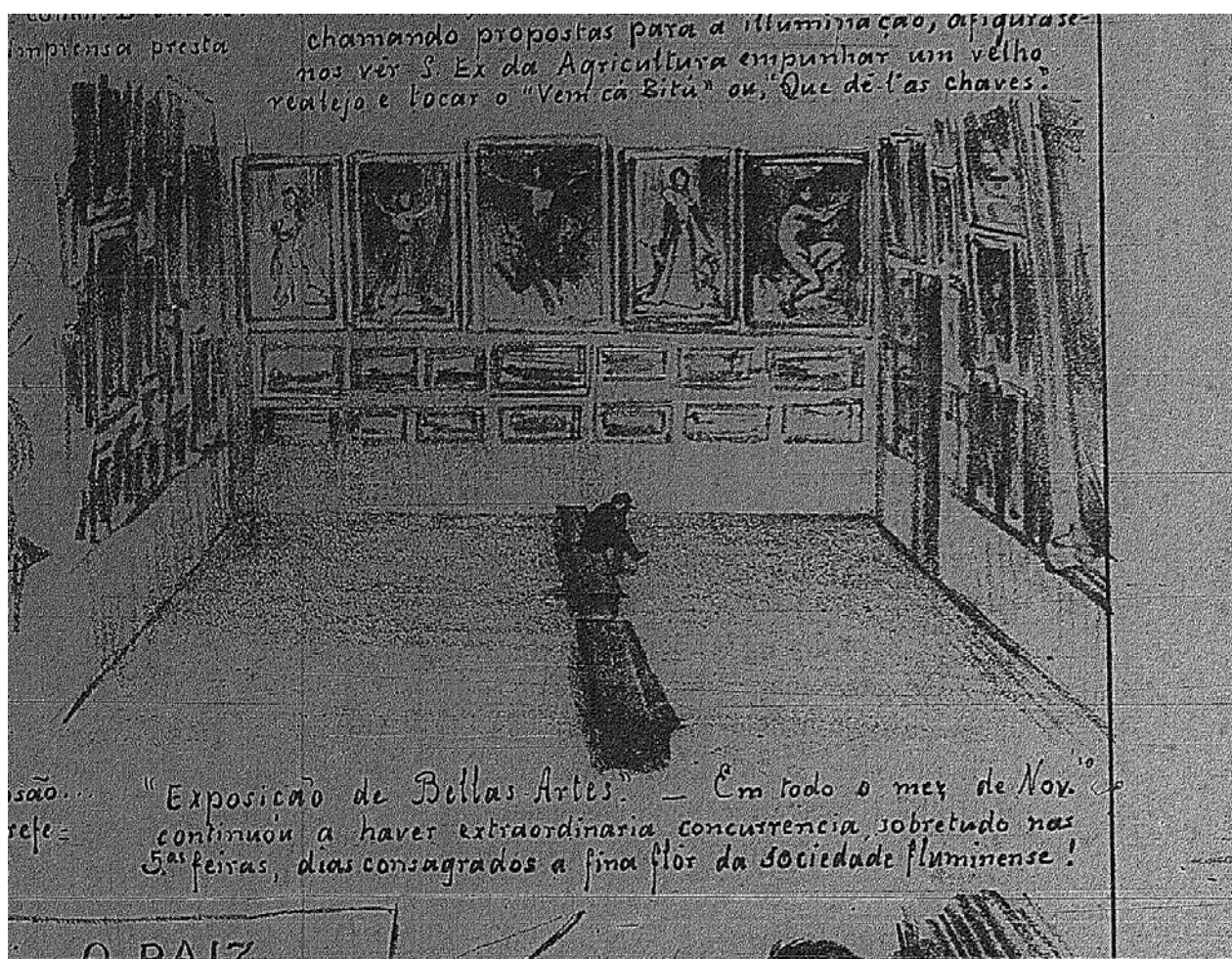


Imagem 23 : Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1884, ano IX, N.396

a a de 1884. 5°



Rodolpho Amadio N. 156. A partida de Jacob.  
A mãe de Jacob estende a mão e vende que não leve,  
dizendo que não parte. E não há a quem.



Wenceslau. Cabeça  
de estado.  
Se continuasse a tal  
da, não mais nos  
bem a vida.



M. Tacchinietti. N. 245. "Cacha Rodas de Fritas".  
Magnifica de tou e de lay. E a melhor que  
da que tem pintada e distinta panfletaria.



Alguil de Andrade. N. 171. "O tito das compras".  
Cita 65. 2.º, consigna, pela primeira vez, o trabalho em  
tudo os melhores trabalhos. Através de dizer que não fazemos excepção a las massadas enriquecidas a jure e distindissima melde.



Alguil de Andrade. N. 6. "Um canto da nossa história".  
Através de dizer que não fazemos excepção a las massadas enriquecidas a jure e distindissima melde.



Al. de Andrade. N. 2. "O que se passa".  
Através de dizer que não fazemos excepção a las massadas enriquecidas a jure e distindissima melde.



Al. de Andrade. N. 2. "O que se passa".  
Através de dizer que não fazemos excepção a las massadas enriquecidas a jure e distindissima melde.



Al. de Andrade. N. 2. "O que se passa".  
Através de dizer que não fazemos excepção a las massadas enriquecidas a jure e distindissima melde.



Pedro Americo. "Almoço ao ar".  
Que olhas e que gostas? Também para engu  
ta milha velha.



Al. de Andrade. N. 2. "O que se passa".  
Através de dizer que não fazemos excepção a las massadas enriquecidas a jure e distindissima melde.



Al. de Andrade. N. 2. "O que se passa".  
Através de dizer que não fazemos excepção a las massadas enriquecidas a jure e distindissima melde.



Al. de Andrade. N. 2. "O que se passa".  
Através de dizer que não fazemos excepção a las massadas enriquecidas a jure e distindissima melde.



Jorge Grimm. N. 186. "Vista de Cavalão".  
Qual Cavalão, não Cavalão? O que se vê  
e uma piloneta entrada de Chazara, muito  
bem pintada e com os melhores trabalhos  
bem verdade.



J. Grimm. 195. "Vista de Bon Viagem".  
ou seja, de um trabalho admirável,  
muito bem pintado.



Dominas Yaquez. 32. "Respinga (Nikone)".  
Cura e Yaquez, calandria dedicada a todos  
os fados, etc.



Batista de Araújo. 100. "Cópia de um quadro de  
Muriel".  
Os meus trabalhos sempre  
mentas por sua bela obra.



Victor Meirelles. "O Cemitério".  
O adorno de um quadro obriga nos a seguinte errata. Foi no combate de  
Rinchnelo que morreu Victor Meirelles como pintor, e a mais terrível que o  
poeta Victor entendeu, como ele próprio e também naquela época.  
Que a sua pintura lhe seja leve. Amen!



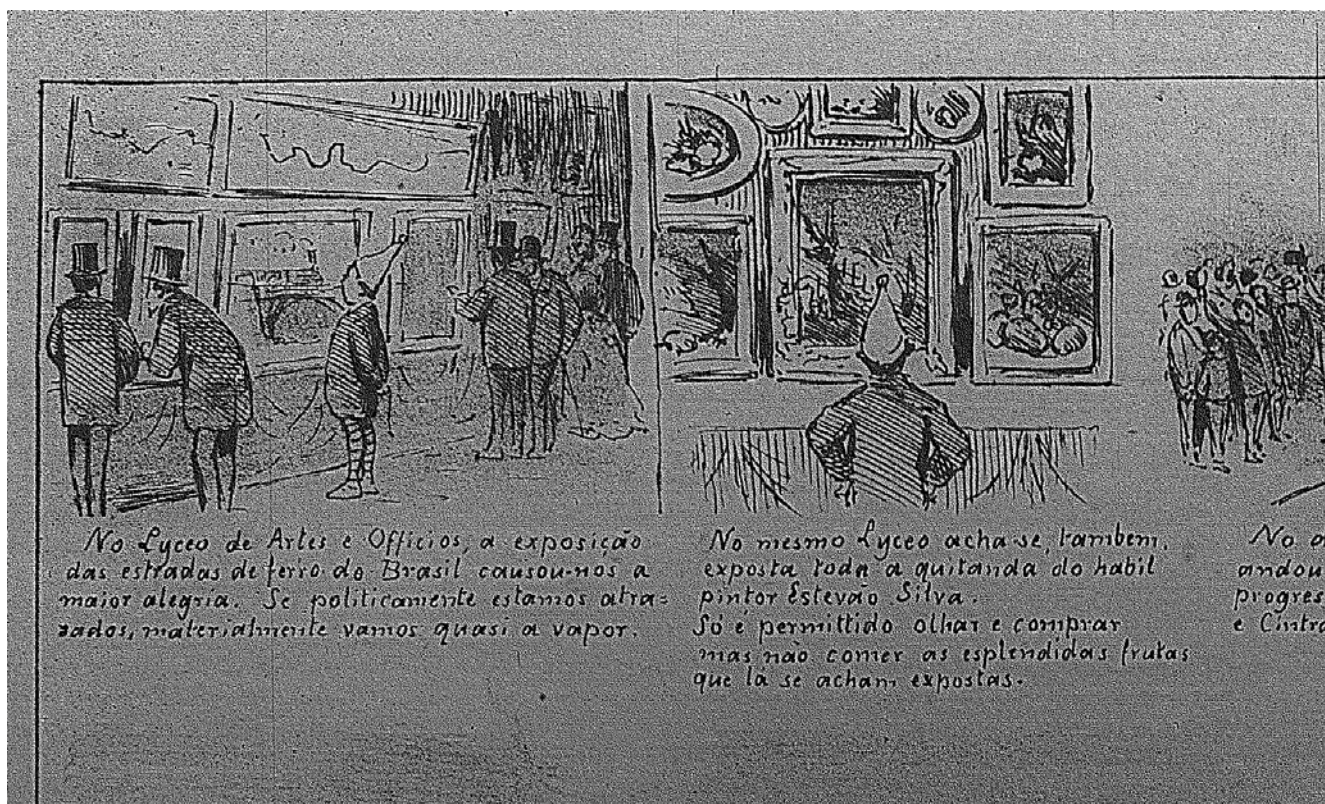


Imagem 25: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1887, ano XII, N.461, p.5

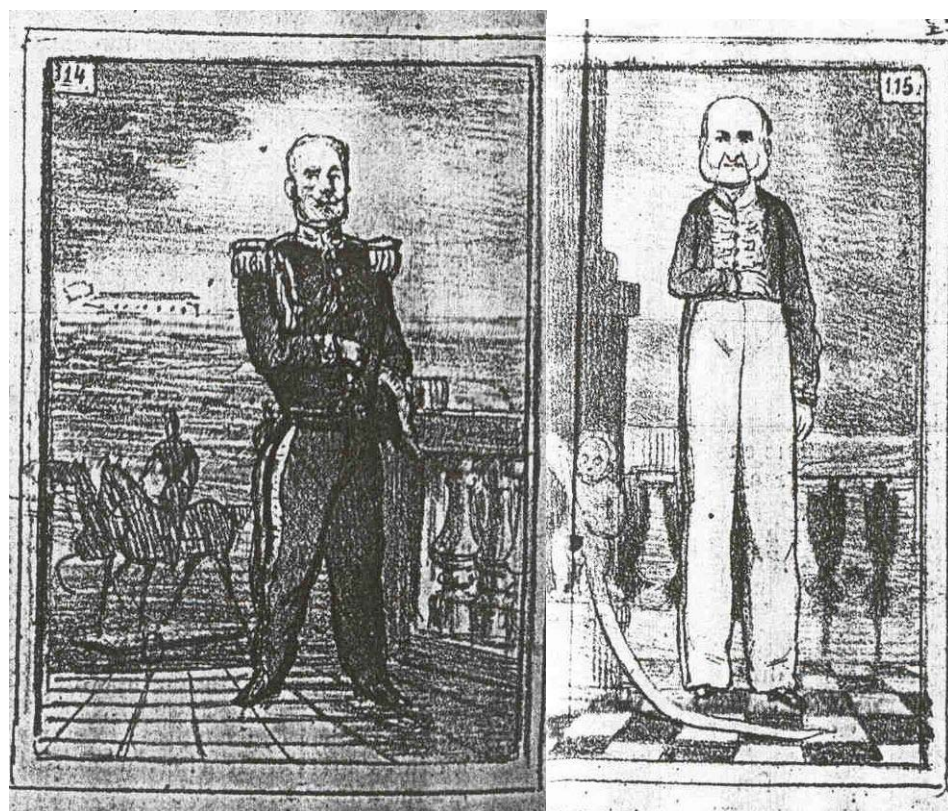


Imagem 26: *O Mosquito*, Rio de Janeiro, 1872, ano IV, N.145

Legenda: Dois retratos do Sr. Rocha Fragozo que provou que nem todos os homens são iguais.





Imagem 27 : Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, N.156





Os ultimos momentos de Socrates. pelo Sr J. M. Medeiros  
professor de desenho da Academia!  
Para essas mãos do Sr Medeiros, são as pernas do João Baptista  
do Sr Victor:

Imagem 28 : Revista *Illustrada*, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, N.156



# REVISTA ILUSTRADA

## CORTE

Anno 16 \$ 000  
Semestre 9 \$ 000  
Trimestre 5 \$ 000

## PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI

A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas  
a Rua da Assembleia 44 Officina Lithographica da Revista Illustrada.

## PROVINCIAS

Anno 20 \$ 000  
Semestre 11 \$ 000  
Avulso \$ 500



Efeito da critica dos nossos criticos em questao de bellas artes.  
Alguem comprehende alguma coisa nisto? - Não. - Nem eu...

Imagem 29 : Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, N.159



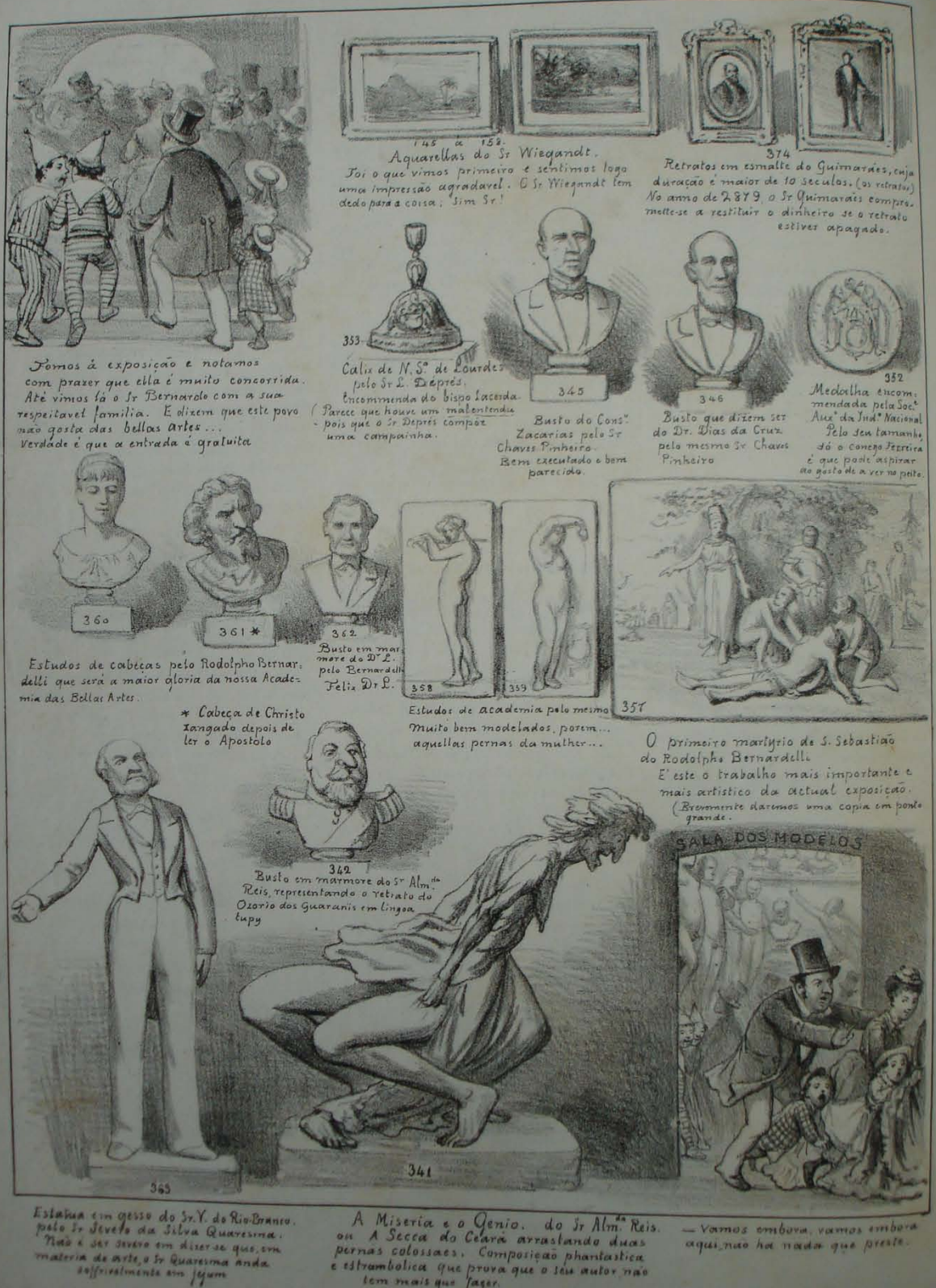


Imagem 30 : Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, N.155





Imagem 31 : *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, N.156, p.4







Imagem 32 : Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, N.156, p.5.



Continuação do Salão Fluminense — Escola Brasileira



Vista da mãe d'água. do Sr. Felis E. Jannay. hoje barão. Quem diria, ao ver esta pay-sagem que isto não é um quadro mas sim uma caixa d'água com varias inscripções! E' pelo menos o que diz o catalogo.



Nobreza e seus companheiros. de M.<sup>d</sup> J.<sup>m</sup> de Mello Correia. Os jesuitas arrancam, das mãos dos gentios e do fogo já acceso o cadaver de um indio que preparava para ser devorado. O quadro representa a scena em que o cadaver, cheio de reconhecimento, grita: Obrigado boa gente.



O caçador e a onça, pelo Sr. F. E. Jannay. Tendo errado o tiro, o caçador propoz a onça de dançar uma polka.



Descoberta das aguas thermaes de Piratininga e de uma nova raça de cavallos pelo Sr. F. E. Jannay.



Passagem de Humaitá, pelo Victor Meirelles de Lima. As 10 horas da noite, rompe o fogo entre a fortaleza e a fragata. etc etc. Um foguete annuncia ao respeitavel publico que veio assistir a festa da Gloria, que o fogo está acabado. E' este o momento escolhido pelo artista.



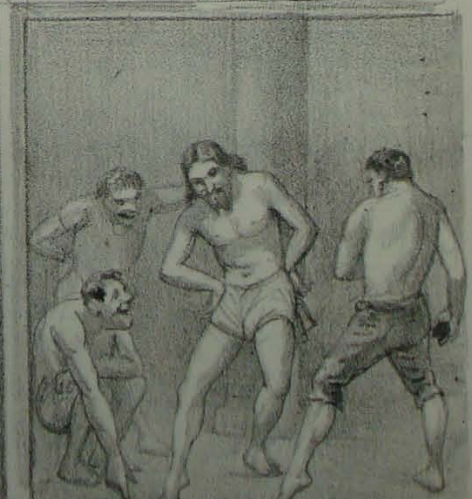
Jugurtha precipitado n'uma cova! Por Hercules! exclamou elle. Quão frio é o vosso banho! Por Deus! diremos nós, quão bom é esse quadro do Sr. Augusto Muller.



Caim amaldiçoado pelo Sr. Moitra. Se o seu proprio autor o amaldiçoou, nada mais temos que dizer.



O Padre eterno cumprimenta Moyses pelo bem acabado de suas laboas, mas notando que este tem só um joqueto na cabeça em lugar de dois como é costume, Deus passa-lhe um pito o que lhe faz dois joquetes. Este quadro é do Sr. João Zeferino da Costa.



A flagellação de Jesus Christo, pelo Sr. Victor Meirelles. Segundo a historia sagrada que ensinam na Academia, os judeus, em lugar de açoitar o Christo, obrigaram-no a pular uma fôrca ou dançar a Maria Cachorra.





Imagem 33a : Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, N.157. p.5



Offerecido ao emminente pintor Victor Meirelles de Lima.



Não lhe parece, disse-me um dia o Victor Meirelles, que os soldados da batalha de Aracy querem saltar da tela e dirigir os seus golpes sobre o meu quadro? É verdade: respondê-lhe, e nem mesmo assim os combatentes dos Quererapés deixam de ter aquella calma, aquelle sangue-frio aquella impavidez e indifferentismo. — Muito bom! é isso mesmo: não acha que isso havia uma boa caricatura? — Certamente meu caro Victor, a sua idea é magnifica e eu vou aproveitá-la.

Imagem 34 : Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, N.158, p.5





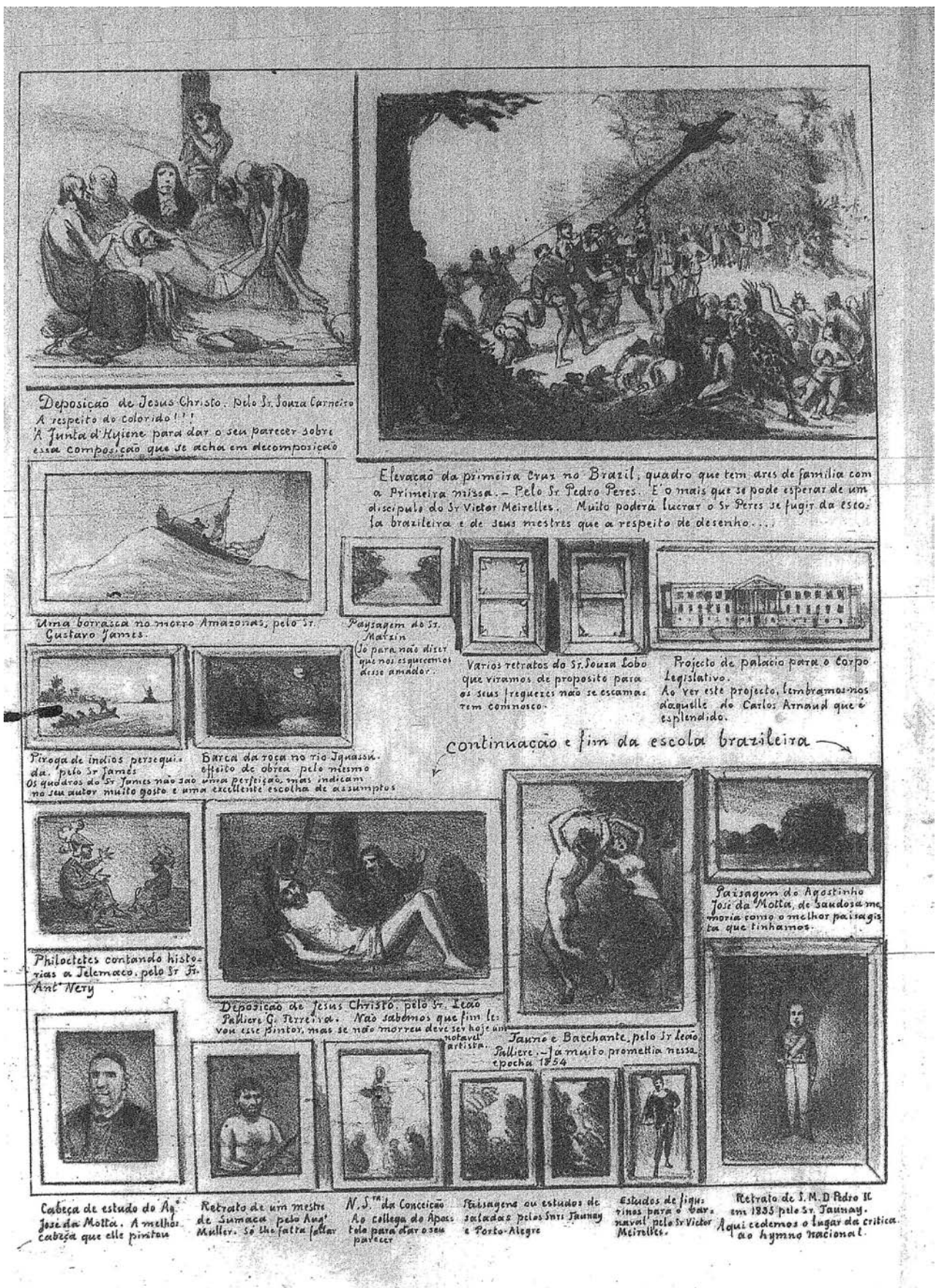


Imagem 35 : Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, N.158, p.4



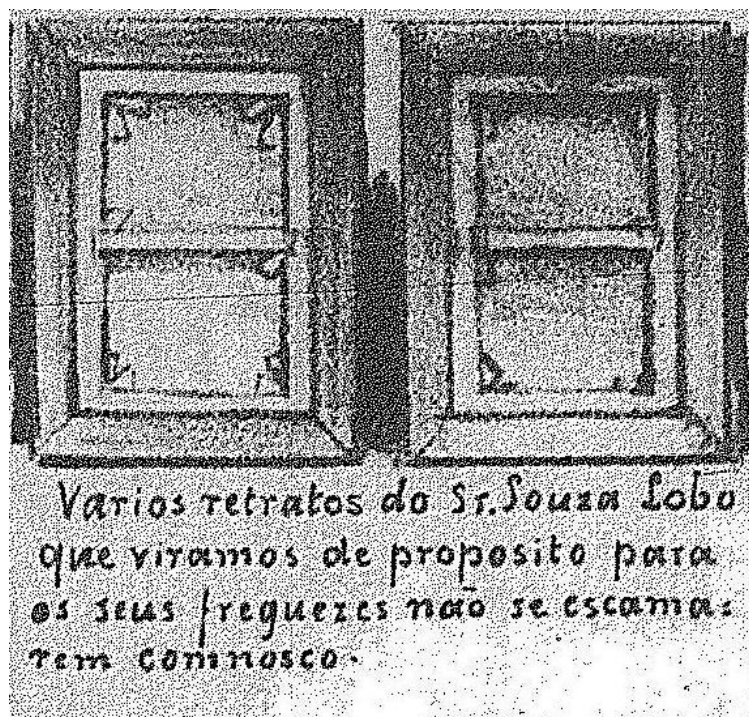


Imagem 36 : Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1879, ano IV, N.158, p.5

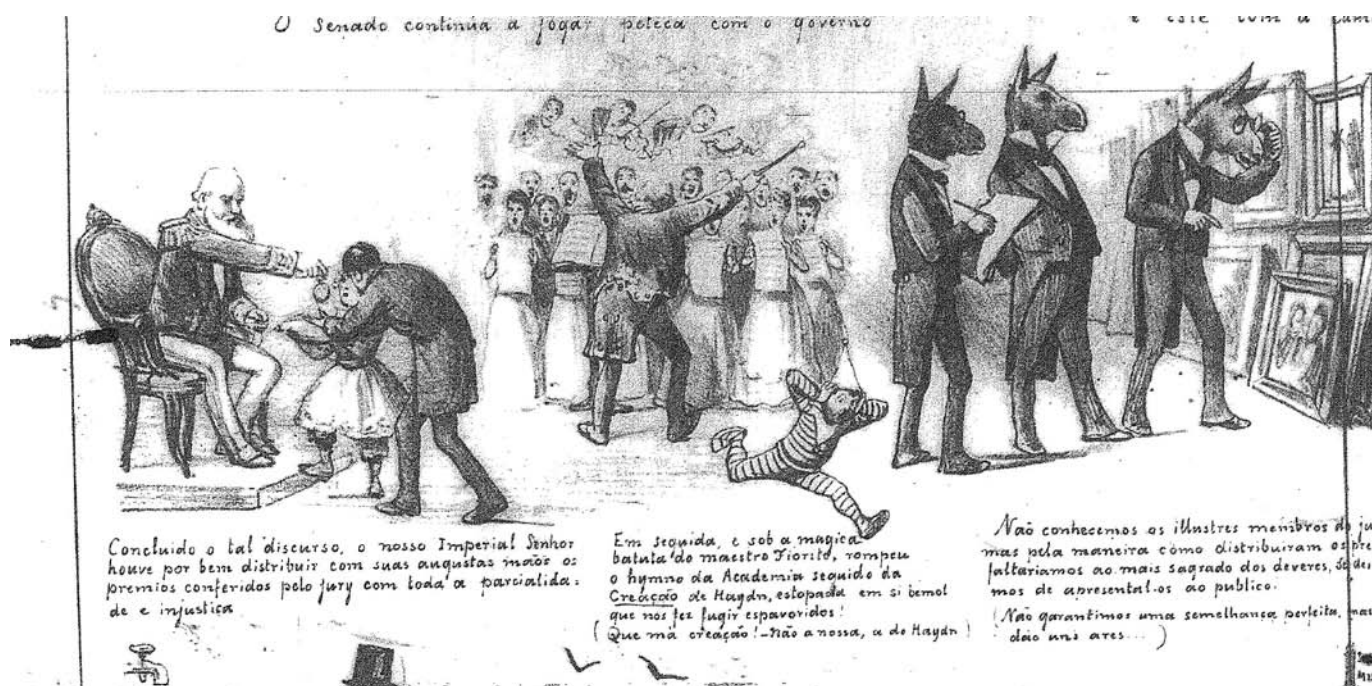
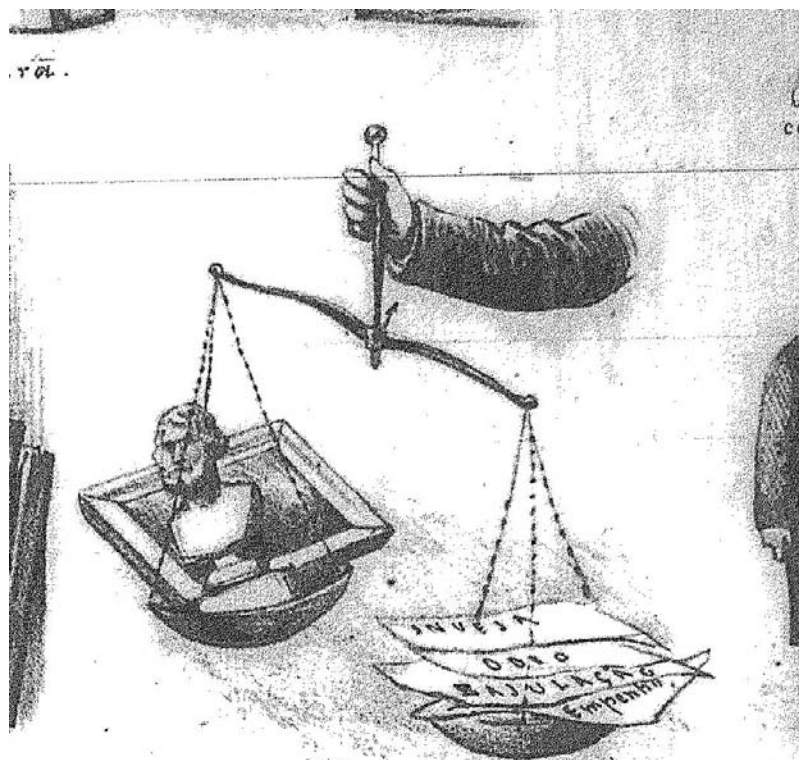


Imagem 37 : Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1879, N.172, p.4



Ha muito tempo que todos se queixam  
que não são as obras d'arte que mais  
peçam na balança desse jury.

y.  
rios,  
asse:

sempre



Imagem 37a : Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1879, N.172, p.5



# REVISTA ILLUSTRADA

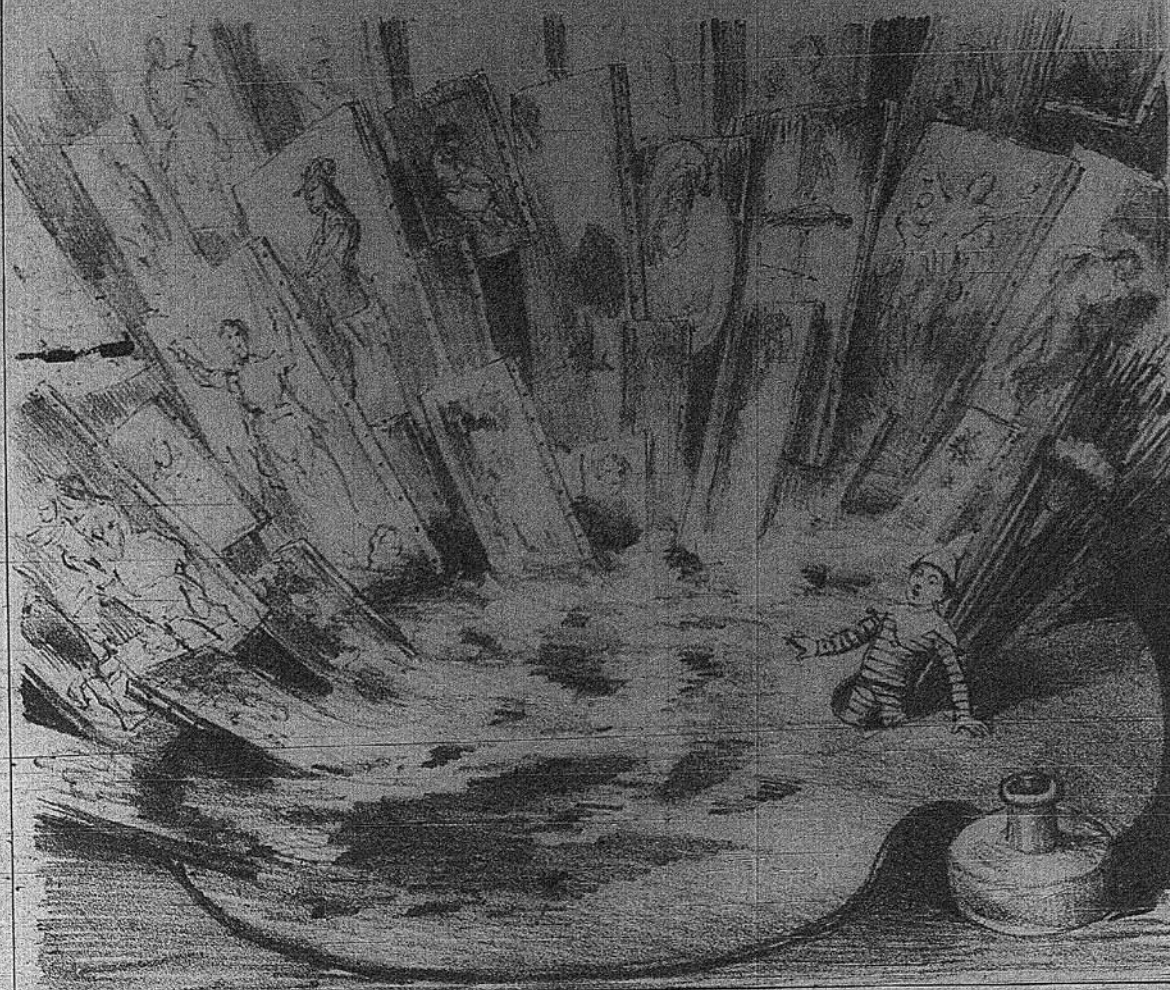
## CORTE

ANNO 16 \$000  
SEMESTRE 9 \$000  
TRIMESTRE 5 \$000

PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI.  
A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas  
A RUA DE GONÇALVES DIAS, N.º 50, SOBRADO.

## PROVINCIAS

ANNO 20 \$000  
SEMESTRE 11 \$000  
AVULSO \$500



Grande exposição geral das Bellas Artes.  
Ficaremos certamente deslumbrados diante os innumerables quadros que nascem  
das palhetas. Talento e Oleo de linhaga, e Viva a pintura!

Imagem 38 : Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1884, N.388, p.1











Imagem 32 : Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1884, ano IX, N.392, p.4 e 5.  
Fotografia de João Araújo e Ana Cavalcanti a partir do acervo de Rogéria de Ipanema





Imagem 44 : Revista *Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884, ano IX, N.397, p.4 e 5.  
Fotografia de João Araújo e Ana Cavalcanti a partir do acervo de Rogéria de Ipanema

342

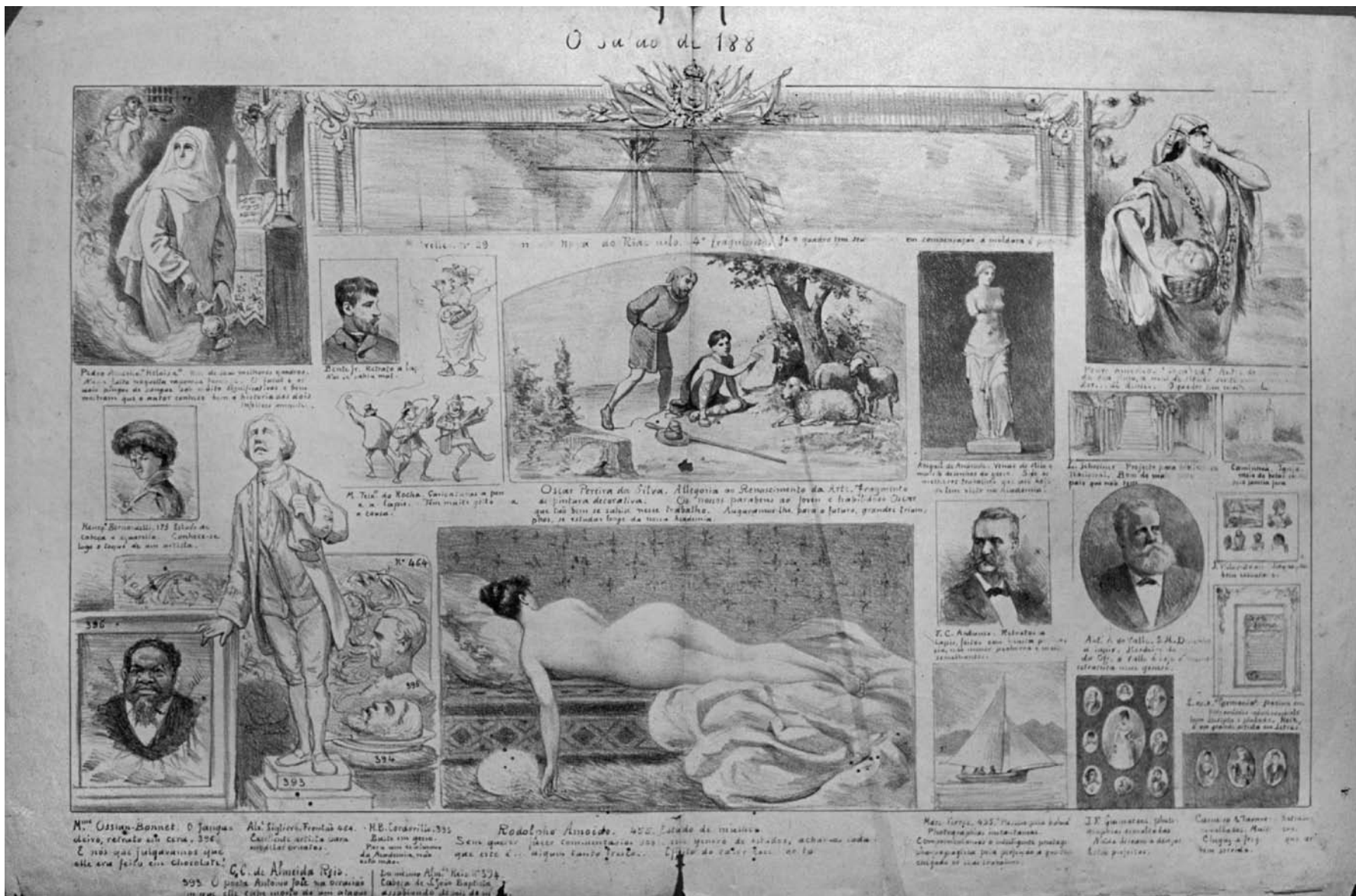






Imagem 45 : *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884, ano IX, N.391, detalhe p.5



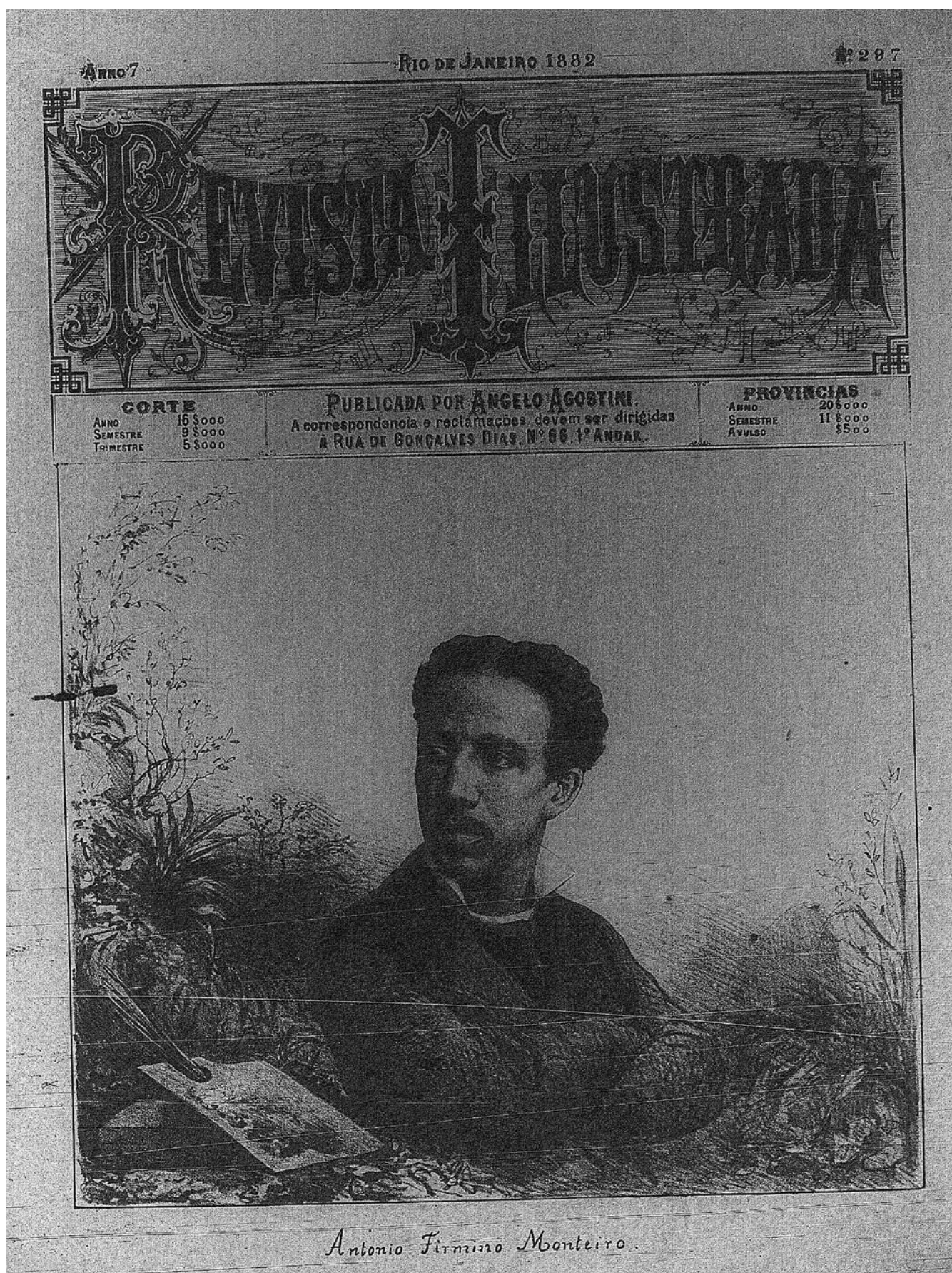
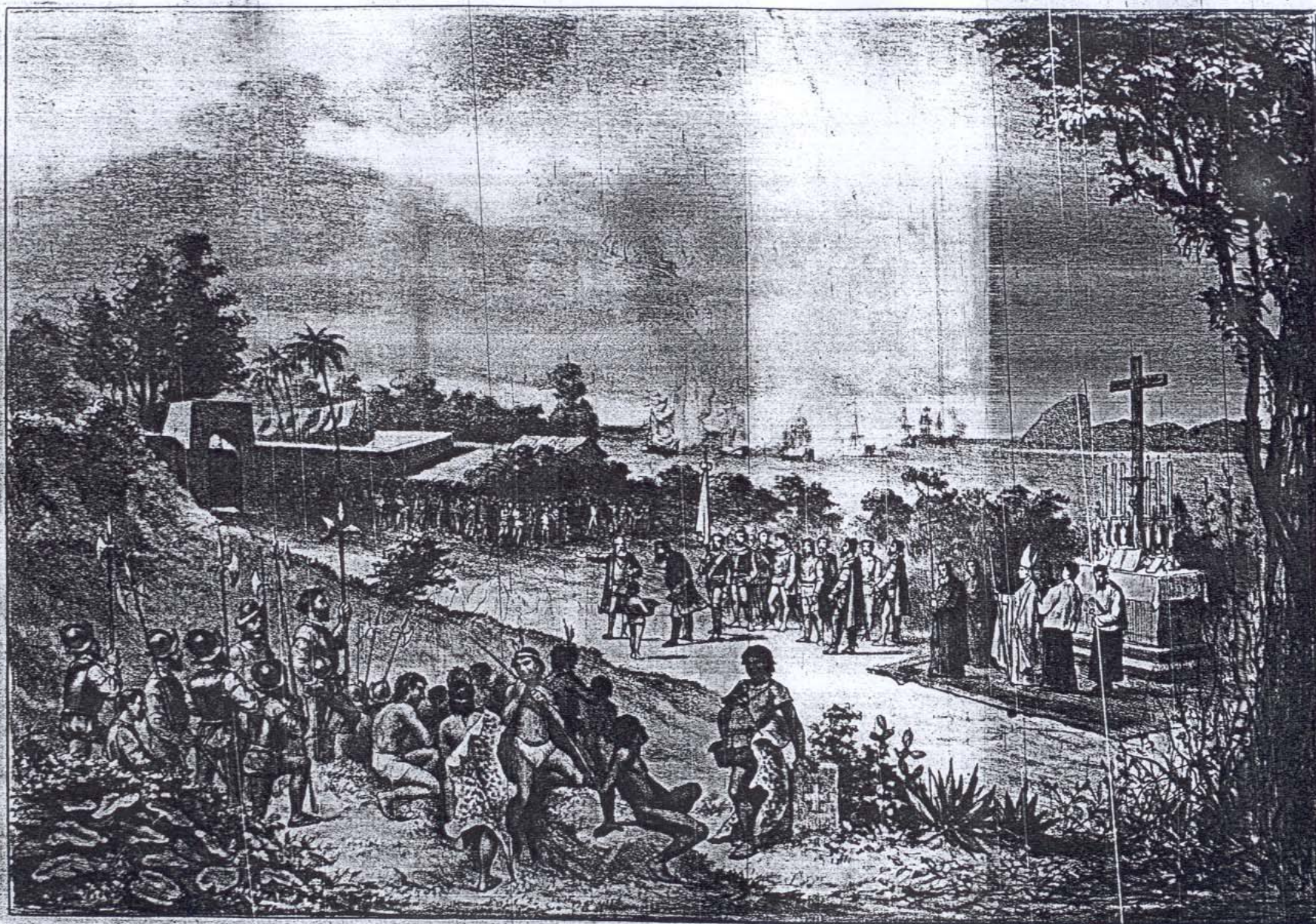


Imagem 46 : Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1882, N.297, p.1





Fundação da cidade do Rio de Janeiro. Mem de Sá entrega as chaves da cidade ao Alcaide-mór.  
Quadro histórico do pintor brasileiro Antônio Tirmino Monteiro.





Imagem 48: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884, ano IX, N.390



Image 49 : Galletti. Album Caricatural. Salon de 1861. Paris : Impr. Caillet.

LE SALON CARICATURAL.



LES EXPOSANTS.

Piaignez ceux qui vont voir ces tab'aux dép'aisants.  
Il s'exposent en outre à voir les ex-sants.



LES EXPOSÉS.

Ces gens que vous voyez s'avancer en escadres,  
Ce sont les exposés avec tous leurs plumets.  
Ils viennent de quitter leurs cadres.  
Puisse-t-ils n'y rentrer jamais !

Imagem 50: Le salon caricatural. Critique em vers et contre tous. Paris: Charpentier Libraire, 1846. (Première Année.)



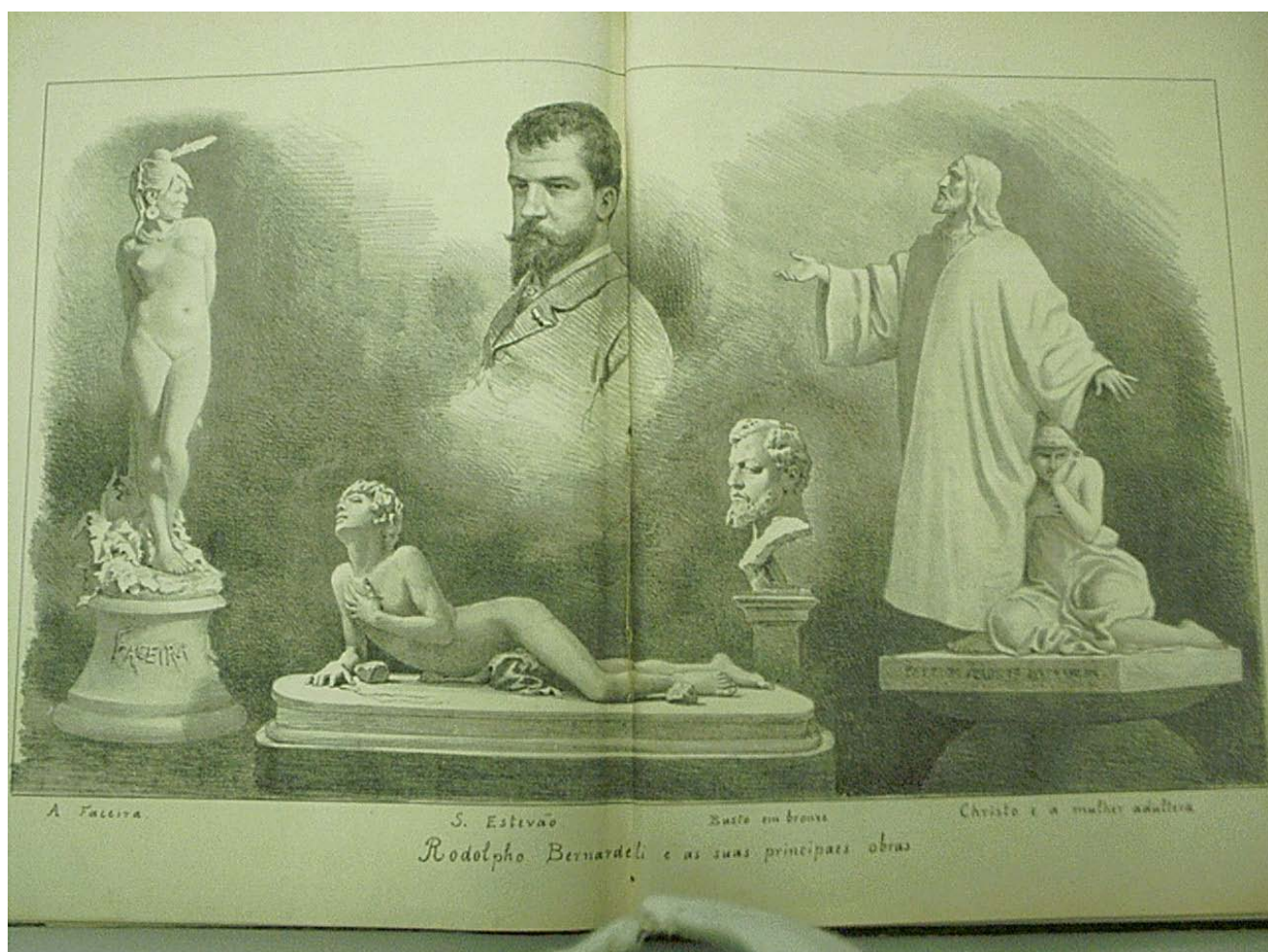
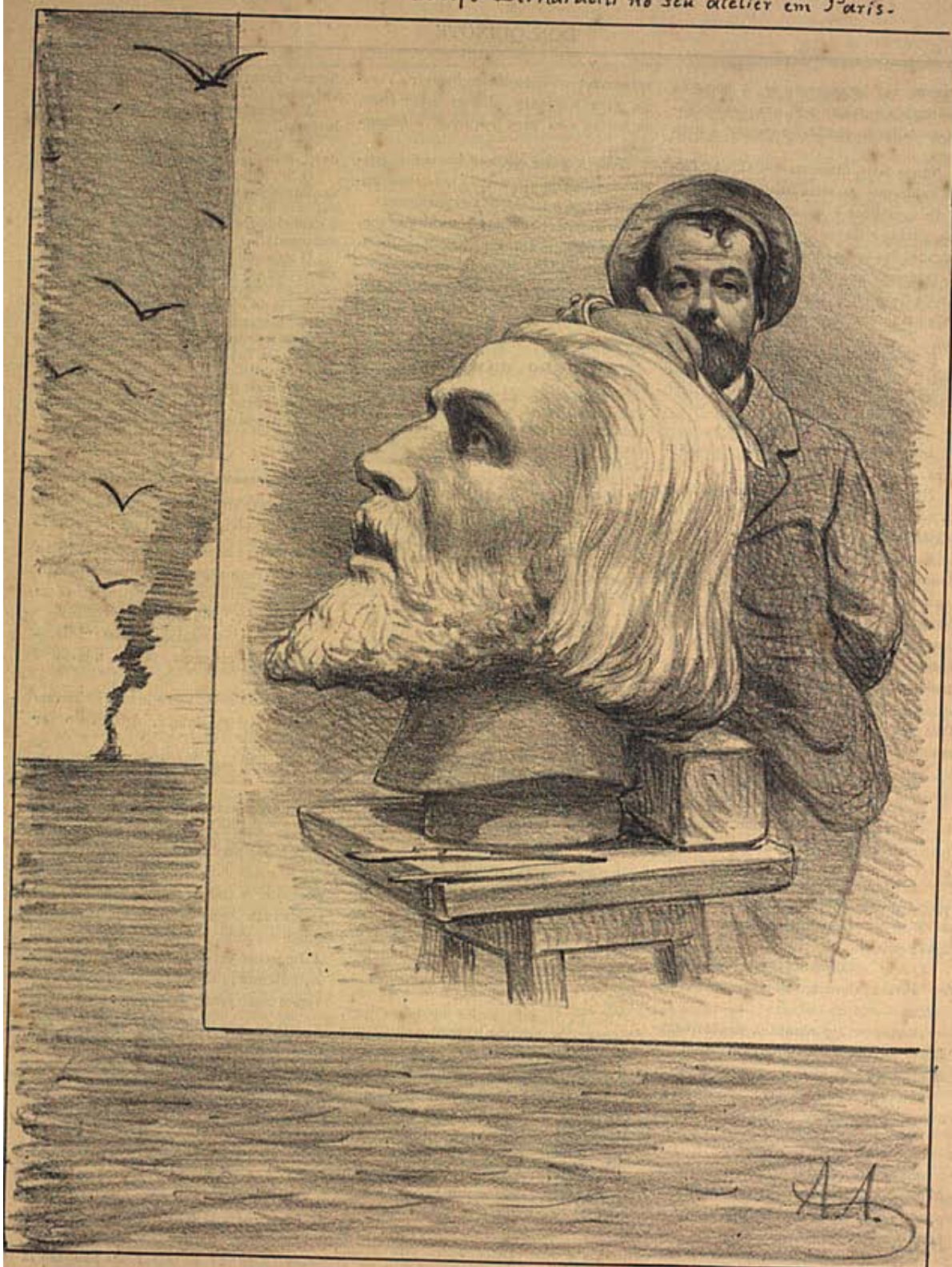


Imagem 51 : *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1885, N.420, p.4 e 5.



X A cabeça de Alvares Cabral e Rodolfo Bernardelli no seu atelier em Paris.



E' no dia 9 que devem chegar o grande Bernardelli e o grande Cabral.  
Inutil é dizer que serão recebidos com todo o entusiasmo.

Imagem 52 : *Don Quixote*, Rio de Janeiro, 1900, N.123, p.8





Imagem 53 : Don Quixote, Rio de Janeiro, 1895, N.32, p.1





Imagem 54 : *Don Quixote*, Rio de Janeiro, 1895, N.32, p.8





Imagem 55 : fotografia da coleção Sergio Nepomuceno : Angelo Agostini, a mãe de Rodolpho Bernardelli Celestina Thierry Bernardelli, entre outros.

Foto cedida por Camila Dazzi.



Imagem 56 : Primeiro à direita Visconti seguido por Félix Bernardelli e Angelo Agostini .  
Foto cedida por Mirian Seraphim.



## Capítulo IV

### Um artista dos pincéis

#### 4.1 Artes plásticas: o progresso de um país

(...) uma das nossas melhores manifestações do progresso nacional, a arte. Por meio d'ella é que se conhece o grao de adiantamento dos povos, tanto no presente quanto no passado<sup>1</sup>.

A arte ocupou um espaço relevante na produção de Angelo Agostini, talvez mesmo central. Enquanto artista gráfico, ilustrou semanários por quase toda a segunda metade do século XIX e início do XX; nesse período também comentou com textos e imagens obras e artistas atuantes no Brasil daqueles anos, conforme foi mostrado ao longo desta tese. Além da atividade gráfica e crítica, Agostini também se dedicaria à pintura, produzindo paisagens, alegorias, retratos e telas de costumes. Em todas essas ocupações, pareceu existir um diálogo profícuo e coerente com as ideias do artista, tanto em termos estéticos – seus trabalhos e sua crítica baseavam-se em um programa realista – , quanto nos propósitos dessa produção, a qual parecia estar pautada pelo ideal de elevar o Brasil à condição de país civilizado. O artista divulgou e promoveu obras e artistas, debateu sobre a produção nacional, sobre investimentos, sobre a necessidade de formação de um mercado, sobre o lugar do artista na sociedade, produzindo constantemente.

O interesse deste texto é apontar para a importância da arte no trabalho de Agostini e também mostrar como esta aparece ao longo de sua produção, na qual, ao mesmo tempo em que se produz um discurso de valorização, o fazer artístico se impõe na tentativa de oferecer legitimidade ao discurso empreendido, ou seja, o artista está presente o tempo todo e busca esse reconhecimento.

Apresenta-se uma dualidade de afirmação e reafirmação: A arte seria a mais alta expressão do fazer humano, uma síntese que atuaria na valorização dos atos do homem. Quem faz arte, então, garantiria um lugar privilegiado de intérprete e eternizador das mais altas expressões humanas. Se a arte é um importante valor moral da humanidade, quem a

---

<sup>1</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, ano I, n. 32, p. 3, 1895.

produz obtém ou deveria obter o respeito da sociedade, mas só alguém com grande valor poderia ser digno de ser considerado artista, de maneira que só faria uma grande arte um grande artista. Ao defender a relevância da arte e, ao mesmo tempo, se apresentar enquanto artista mas também enquanto um cidadão preocupado com os rumos do país, Agostini parece buscar reconhecimento, ao mesmo tempo em que afirma e cria valores. Ao se reconhecer a arte como um elemento civilizador e constatar a necessidade de expansão desta, indica-se a necessidade tanto da formação e presença de mais e melhores artistas quanto de pessoas que trabalhem para a divulgação e reflexão sobre a arte. Ora, a imprensa ilustrada parecia dispor dos instrumentos necessários para divulgar a produção artística assim como para debatê-la. Agostini não apenas possuía um veículo de imprensa ilustrada, quanto se interessava pelo tema e acumulava a função de artista. O panorama traçado pelo caricaturista parece claro: um artista engajado, defensor de um programa político liberal, que se mostrava interessado pelo progresso e desenvolvimento do país e era dono de um meio de comunicação com relevante penetração no meio social, sobretudo da corte. Tanto o artista quanto o homem de imprensa e o crítico pareciam ter seu lugar assegurado.

A citação que abre este capítulo é um exemplo do valor atribuído à arte por Agostini. Anos após a abolição dos escravos, vista pelo jornalista como um divisor de águas na história do país, a arte poderia ocupar mais e mais espaços, garantindo e demonstrando o avanço do país.

Embora pouco divulgada, a pintura esteve presente durante toda a vida profissional de Angelo Agostini, aliás, teria precedido sua atuação na imprensa. Desde a década de 1860, quando o artista iniciava sua carreira jornalística em São Paulo, já apareciam notas sobre sua atividade de pintor de retratos<sup>2</sup>.

Retrato – Inaugurou-se por ocasião do grau conferido aos quinto-annistas, o retrato do exm. Sr. Conselheiro José Bonifácio, incumbido pelos acadêmicos da Faculdade ao distinto pintor Angelo Agostini. É um quadro soberbo e digno de ser admirado pelos homens da arte, e por todos aqueles que sabem render homenagem aos verdadeiros interpretes do bello.

---

<sup>2</sup> Em sua dissertação de mestrado, *Um provinciano na corte...*, José Carlos Augusto afirma que, já em 1862, Agostini teria se estabelecido em São Paulo como pintor retratista na oficina de Perestrelo e Gaspar, considerada um importante estabelecimento fotográfico da cidade.

O trabalho do Sr. Angelo Agostini, honra o artista que o executou e ao mesmo tempo revela os nobres sentimentos da classe acadêmica, sempre disposta á exaltar a virtude e o talento<sup>3</sup>.

No *Almanak Laemmert*, durante vários anos (1882-1889)<sup>4</sup>, foram oferecidos seus trabalhos na seção de pintores de retratos e paisagens; além disso, o artista foi professor de desenho no Liceu de Artes e Ofícios, nas aulas femininas, entre 1882 e 1883. Agostini também participou de várias exposições, sendo o primeiro registro encontrado a exposição organizada pela Sociedade Propagadora de Bellas Artes no Liceu de Artes e Ofícios em 1882. Os catálogos das Exposições Gerais realizadas pela Escola de Belas Artes, a partir do final da década de 1890 até 1909, mostram que Agostini participou em várias telas, sendo que, no ano de 1898, foram expostas dez obras do artista.

Suas telas são pouco conhecidas, talvez por sua ausência quase completa em coleções públicas, o que gera uma dificuldade principalmente para a realização de estudos sobre o artista, mas também pelas escolhas e pelos interesses daqueles que contribuíram para a elaboração de uma memória de Agostini. Talvez, se o artista tivesse levado para o óleo as cenas da escravidão, esse aspecto de seu trabalho também teria emergido. Algumas das pessoas que escreveram sobre Agostini, como Nabuco e Patrocínio, influenciados pelo calor da hora, destacaram o tema em relevância naquele momento. Além disso, não eram artistas ou críticos de arte e, portanto, enxergavam melhor o aspecto político da atuação do artista. A história da arte é repleta de exemplos de artistas que não foram reconhecidos por seus contemporâneos.

A Casa de Cultura Laura Alvim<sup>5</sup>, localizada em Ipanema, no Rio de Janeiro, é o acervo aberto ao público com mais telas do artista, cinco, sendo quatro em exposição; no entanto, não há nenhuma identificação de autoria no acervo do espaço. Dois desses quadros estão assinados, porém requerem certa atenção do observador pelo fato de as obras estarem escurecidas e pouco iluminadas. Há também um retrato pintado por Agostini e assinado,

---

<sup>3</sup> *Cabrião*, São Paulo, n. 10, 02 dez. 1866. p. 3.

<sup>4</sup> Há uma versão digital do almanaque que pode ser consultada no seguinte endereço: <<http://www.crl.edu/brazil/almanak>>.

<sup>5</sup> Laura Alvim (1902-1984) era neta de Angelo Agostini e filha do médico radiologista Alvaro Alvim (1863-1928). Doou ao Estado sua casa em 1983, para que esta se tornasse uma fundação, algo concretizado em maio de 1986, dois anos após o falecimento de Laura. O espaço conta hoje com salas de cinema, dois teatros, espaço de exposição, além de preservar alguns móveis e objetos pertencentes a Laura Alvim, entre eles as telas de Agostini.

exposto ao público, mesmo em péssimas condições de conservação, no salão anexo à igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, no centro do Rio de Janeiro. Trata-se, provavelmente, do retrato de algum membro colaborador da Ordem Terceira, já que, nessa sala, encontram-se outros retratos de irmãos e benfeitores dessa ordem.

Foram identificadas ainda mais três telas do artista pertencentes a coleções privadas, entre elas duas da família Fadel. Também foram encontradas algumas reproduções em livros e artigos, bem como a indicação de títulos e descrições em algumas críticas de telas, mas que não foram localizadas.

Uma das características da maioria das obras localizadas é seu pequeno formato (exceto dois retratos e uma alegoria), com predominância acerca das temáticas do retrato, de cenas de costume, de gênero e de paisagem. Em suas críticas, Agostini demonstrava, como citado no capítulo anterior, uma preocupação em formar um mercado de arte. Nesse sentido, ao priorizar telas de pequeno formato, com temas como paisagens e cenas de gênero, obras que provavelmente despertariam o interesse de colecionadores ou apreciadores particulares, o artista mostraria com sua prática o que propunha em suas críticas. Este fato desperta a suspeita de que possa haver vários exemplares de obras do artista guardadas na intimidade das residências, ou que acabaram se perdendo por condições de conservação. Como Agostini nem sempre assinava suas telas e não existe uma documentação sobre seu trabalho, dificilmente se chegará à totalidade da produção pictórica do artista; no entanto, os exemplares até agora elencados fornecem condições para que se possam tecer algumas considerações sobre essa atividade.

Uma abordagem inicialmente dada à obra do artista procurou uma orientação cronológica, mapeada pelas participações em exposições e comentários críticos na imprensa, já que a maioria das telas não apresentava qualquer datação. No entanto, tal viés se mostraria bastante frágil e limitador, já que foram encontradas telas para as quais não foi possível estabelecer uma relação com sua exposição, da mesma maneira como foram encontrados títulos e comentários críticos, mas não os quadros. A falta de documentação, acima citada, aliás, uma das grandes dificuldades impostas aos pesquisadores de Agostini, também se apresentou como um fator limitador. Assim, pareceu mais enriquecedor e mais favorável à análise dividir as obras encontradas em grupos temáticos, sendo que algumas telas poderiam ser incorporadas por mais de uma das divisões propostas. Foram



estabelecidos os seguintes grupos: Retratos; Paisagem/Natureza brasileira; Cenas de costume/Pintura de gênero; Alegoria.

O retrato foi, certamente, o gênero mais praticado pelo artista, embora não se tenha encontrado uma profusão deles fixados a óleo. A pintura de retratos foi, provavelmente, a primeira atividade profissional do artista; aliás, quando se atenta para a quantidade de artistas estrangeiros que vinham tentar a sorte na América, parece bastante plausível que Agostini tenha pensado em se fixar como artista e, por sua habilidade com o desenho, tenha chegado à imprensa ilustrada, naquele momento ainda carente de mão de obra qualificada. Além disso, em seus periódicos foram oferecidos ao público inúmeros desenhos com retratos de personalidades do campo político e do meio artístico em geral, os quais demonstravam sua desenvoltura nas elaborações fisionômicas. Agostini foi, inúmeras vezes, elogiado pela sua habilidade em reproduzir fisionomias com fidedignidade: “Dizer de um retrato de Angelo Agostini que está parecido é inútil: porque todos sabem o quanto este artista possui o dom da semelhança”<sup>6</sup>. Entre os retratos a óleo localizados, observa-se que o artista utilizou diferentes formatos desse gênero, desde o registro do rosto e ombros com fundo neutro, até aqueles que privilegiavam o corpo inteiro, sendo estes últimos feitos em grande dimensão e destinados a espaços públicos.

As cenas de paisagem são telas relativamente pequenas e, em todas, há presença humana. No entanto, a natureza se destacaria tanto pela densidade da vegetação quanto por sua escala em relação à figura humana. Há uma tendência da paleta do artista em torno dos tons escuros nessas telas, com utilização de verdes, marrons e negro, sobretudo nas imagens que retratam o interior de florestas.

Agostini assumiria um discurso em torno da valorização da pintura de paisagem, sobretudo da pintura *en plein air*, notado diante do seu interesse pela produção de Grimm e de seus alunos, como Hipólito Caron e García y Vasquez, cujas obras foram inúmeras vezes lembradas na *Revista Illustrada*. Embora não seja possível afirmar que o artista tenha produzido suas paisagens diante da natureza, ele demonstraria em suas telas um grande interesse pela diversidade e extensão da paisagem brasileira.

Em suas cenas de costume, retratou a figura do gaúcho no pampa, com a presença de animais, importantes na lida diária dessas figuras. Empregaria tons mais claros,

---

<sup>6</sup> *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 32, 1885. p. 1.

sobretudo, de azul e verde. Apesar da dificuldade na localização das obras, esse gênero parece ter sido bastante explorado pelo artista; pelo menos é o que indicam as várias referências encontradas. Um exemplo são os títulos de telas que participaram das exposições do Liceu de Artes e Ofícios em 1882 (*Um pendant de caipiras paulistas*) e da ENBA em 1898 (*Tropeiros paulistas*), os quais sugerem que o artista teria retratado o trabalho dos tropeiros, além de outros personagens do meio paulista. É importante lembrar que, nos periódicos de São Paulo, *Diabo Coxo* e *Cabrião*, há uma grande quantidade de desenhos nos quais aparecem as mulas, os tropeiros e várias figuras que circulavam pela província naquele período. Os episódios da Guerra do Paraguai, assim como figuraram nesses periódicos, também parecem ter sido temas levados ao óleo pelo artista; em favor dessa hipótese, foram encontrados títulos apresentados na exposição de 1898 como: *A Paraguaya* e *Cavalaria brasileira perseguindo paraguayos*. A exposição de 1898 foi a mais profícua do artista. Entre os dez títulos nela apresentados, há ainda mais dois que sugerem cenas de gênero; são eles: *Pequenos engraxates*, sobre o qual o crítico Oscar Guanabara diria ser “um quadro interessante e verdadeiro como scena diária”, e *Leitura*.

Há ainda a reprodução de uma cena urbana onde é possível observar vários morros do Rio de Janeiro, bem como figuras de escravos, algo único na produção pictural de Agostini dentre os exemplares encontrados. Denominada *Paisagem Carioca*, com data atribuída de 1903, a tela pertenceria à coleção de C. da Silva Araújo. Essa imagem foi encontrada na página 185 do número 21 do *Boletim de Belas Artes*, de 1946; no entanto, não foi possível localizar o colecionador nem sua coleção. De qualquer maneira, trata-se de uma imagem na qual fica evidente o interesse do artista em registrar cenas do cotidiano da cidade.

Embora as origens da pintura de gênero remetam ao século XVII holandês, o século XIX também apresentaria nomes de grande destaque nesse gênero, como Corot, Courbet, a Escola de Barbizon, entre outros, só para citar alguns nomes atuantes na França. No Brasil, seria justamente entre as décadas finais do século XIX e início do XX que esse gênero começaria a despertar o interesse dos artistas. Agostini pintaria tanto temas mais próximos da realidade brasileira, conforme sugerido acima acerca de gaúchos e tropeiros, como temas mais universais ligados à leitura e à atividade dos engraxates.

Através de sua ação realista, enxergaria na pintura de gênero um rico diálogo do artista com a sociedade, assim como um caminho que visava conquistar o público brasileiro em busca da criação de um mercado, o qual ofereceria ao artista condições de trabalho independente das encomendas oficiais, insuficientes para contemplar o crescente número de artistas que produziam naquele momento.

A alegoria, inúmeras vezes usada como um recurso gráfico por Angelo Agostini em suas revistas, também seria contemplada em uma tela. A obra *Aurora*, apresentada ao público em 1901, permaneceu com a família do artista e hoje está na Casa de Cultura Laura Alvim, exposta em lugar de destaque. É um quadro de grandes dimensões, cuja paleta é bastante clara, com uso de azuis, verdes, tons laranja e violáceos.

A variedade de temas elencados demonstra como a pintura não foi uma atividade sem importância na atuação profissional de Angelo Agostini; pelo contrário, parece estar em diálogo com sua produção gráfica, assim como aponta para um artista bastante atento aos debates artísticos, com uma produção que, em diversos momentos, iria dialogar com as inquietações de seu tempo.

A produção do artista também parece apontar para uma discussão em torno do gênero de pintura histórica, bastante valorizada naquele momento como representante maior da arte dos pincéis. Agostini parece mostrar com sua produção e suas críticas que a arte e os artistas teriam possibilidades de atuação mais produtivas fora do âmbito da pintura histórica, no sentido de conquistarem novos espaços na sociedade, bem como haveria possibilidade de evidenciar, através da arte, outros aspectos distintivos do Brasil além das grandes batalhas, como a exuberância de sua natureza.

Após esse pequeno panorama acerca da pintura de Angelo Agostini e sobre algumas das questões que esta suscita, cabe um olhar mais aprofundado sobre alguns dos grupos acima propostos a fim de buscar um entendimento do lugar e do sentido dessa produção na atuação do artista/crítico/jornalista.

#### **4.2 Os temas nacionais na pintura de Angelo Agostini**

Agostini parece ter se interessado em levar para suas telas vários temas que tocavam de perto a diversidade do Brasil, seja em termos da população e suas particularidades

culturais, através da representação de gaúchos, indígenas e de uma parcela da população urbana do Rio de Janeiro, seja com relação a aspectos da flora e fauna brasileira.

O artista também tocava em temas complexos em sua representação, como os que se referem ao progresso que o país almejava, às barreiras naturais a enfrentar, à conquista e exploração do território, ao contato com populações indígenas no interior do Brasil. Tais temas estiveram presentes na segunda metade do século XIX e início do XX no cenário nacional e foram problematizados pelo artista de maneira sensível, de forma a deixar clara a complexidade, urgência e abrangência das questões, como se buscará mostrar a seguir.

#### 4.2.1 Gaúchos

Agostini abordaria a temática dos gaúchos através de duas telas: *Um Gaúcho*, apresentada ao público em 1882 (ver imagem 1), e *Gaúchos*, tela assinada e datada de 1904 (ver imagem 2). Essas obras apresentam datações com um intervalo de mais de vinte anos e ambas retratam a figura do gaúcho no meio rural. Algo curioso ocorreu na exposição da ENBA de 1904, na qual o artista expôs duas telas com os seguintes títulos: *Nos Pampas* e *Laçando Bois*. Pelos títulos, parecem também tratar da mesma temática. Poderiam ser as mesmas telas com títulos distintos? Logo adiante essa questão será retomada.

Quando se leva em consideração que houve, ao longo do século XIX, no Brasil, uma busca por elementos que revelassem características que identificassem a nação que se formava, seus traços, suas distinções, essas telas parecem bastante ilustrativas de uma tentativa do pintor de contribuir para uma reflexão em torno desses possíveis elementos. A construção da imagem do gaúcho como um forte, um tipo nacional, já estava presente na literatura através do romance de José de Alencar (1829-1877) *O Gaúcho*, publicado em 1870, o qual teve como pano de fundo a Farroupilha (1835-1840). Em sua descrição sobre o personagem, Alencar diz o seguinte: “Nenhum ente, porém, inspira mais energicamente a alma pampa do que o homem, o gaúcho. De cada ser que povoa o deserto, tomo ele o melhor; tem a velocidade da ema ou da corça; os brios do corcel e a veemência do touro”<sup>7</sup>

Nas artes plásticas, é importante lembrar que a representação do gaúcho já tinha sido realizada por pintores viajantes como Rugendas, na primeira metade do século XIX. Um nome brasileiro que retratou o gaúcho foi Juan León Pallière, em suas viagens pela

---

<sup>7</sup> ALENCAR, José de. *O Gaúcho*. São Paulo: Ática, 1971, p.14.



América, sobretudo na região do Prata. Maria Ligia Coelho Prado destaca ainda os nomes do inglês Emeric Essex Vidal (1791-1861), do francês Charles Henri Pellegrini e ainda dos argentinos Carlos Morel (1813-1894) e Prilidiano Paz Pueyrredón (1823-1870) como artistas que retrataram o personagem gaúcho.

A autora indica que a circulação dessas obras foi bastante restrita na América e que, pelo fato de serem produzidas, em sua maioria, por artistas estrangeiros, não será notado nas representações um tom “nacionalista e de veneração em relação à natureza”<sup>8</sup>. Não é possível afirmar se Agostini conhecia essas representações ou não, pelo menos nos anos 1880, antes de sua estadia na Europa entre 1888 e 1894.

A primeira tela de Agostini sobre essa temática foi apresentada em 1882 na exposição realizada pelo Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, na qual Agostini teria participado com duas telas: *Um gaúcho* e *Um pendant de caipiras paulistas*, conforme citado anteriormente. A primeira tela encontra-se hoje na Casa de Cultura Laura Alvim, porém não está exposta, talvez por apresentar adiantado estado de degradação. Algo que logo chama a atenção são os títulos atribuídos, os quais denotariam uma preocupação ou cuidado em caracterizar um “tipo” brasileiro.

Não há uma datação precisa, já que a tela não está assinada ou datada, mas Angelo Agostini a pintou, provavelmente na década de 1880. O quadro apresenta um homem com barbas, vestido com um chapéu, um lenço vermelho no pescoço, uma camisa clara, uma calça de tom marrom com um objeto preso à cintura, o qual lembra uma faca. O personagem está montado em um cavalo galopante, de tom acinzentado. O gaúcho segura com o braço erguido, na mão direita, um laço preparado para ser jogado na direção de um boi que foge velozmente do cavaleiro. A cor do boi é escura, de forma que se percebe um claro contraste com o homem e o cavalo. O grupo está representado no centro da tela, onde se dá toda a ação da cena. Esta se passa em um descampado com um pequeno declive e com vegetação rasteira. Há pedras e terra no primeiro plano, ao fundo é possível perceber a copa de arbustos e, do lado direito, ao longe, uma pequena montanha coberta de vegetação. O céu é azul de um dia de sol com algumas nuvens.

---

<sup>8</sup> PRADO, Maria L. Coelho. *América Latina no século XIX: Tramas, telas e textos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 213.

Nada na paisagem distrai a atenção do observador. O olhar se prende na cena no centro do quadro, onde o cavalo parece estar flutuando e a atenção do cavaleiro está toda concentrada na captura do boi.

Félix Ferreira publicou o seguinte comentário sobre o quadro:

(...) um gaúcho, também desenhado a primor e colorido com muita harmonia. O touro que corre no verdor da campina, perseguido pelo adestrado laço do campeiro, é um animal que Rosa Bonheur não duvidaria firmá-lo com seu nome universal; o cavalo e o cavaleiro são também tratados com muita arte e ciência de formas.<sup>9</sup>

O crítico deu um destaque especial para o colorido da obra, o qual é possível perceber ao se observar o quadro, embora este esteja um pouco escurecido pela ação do tempo e com problemas de conservação. Agostini usa tons azuis, verdes, brancos, vermelhos e marrons, mas todos colocados de uma forma bastante harmônica, respeitando o desenho.

Outro ponto destacado por Ferreira na obra seria sua qualidade, a qual seria corroborada pelo cuidado na elaboração das formas, ou seja, por um desenho meticuloso. Agostini sempre esteve muito preocupado com o ensino do desenho aos artistas brasileiros e, em suas críticas, sempre ressaltava a importância do desenho. Seu traço nas telas não difere muito do que pode ser visto em seu trabalho como caricaturista, no que se refere à busca de uma representação realista e da elaboração minuciosa das composições.

Ferreira também fez a aproximação dessa pintura de Agostini com o trabalho da artista francesa Rosa Bonheur<sup>10</sup> (1822-1899). Essa aproximação deve ter se dado pelo fato de a artista ter ficado conhecida por sua pintura de animais e por seu quadro mais célebre, o qual lhe trouxe fama internacional, *Le marché aux chevaux* (1853), hoje no Metropolitan Museum de Nova York. Nesse quadro se observa um espaço com vários cavalos representados nas mais diversas posições, de forma que se evidencia a habilidade da artista na representação desse animal (ver imagem 3). Bonheur alcançou fama internacional pela

---

<sup>9</sup> FERREIRA, Félix. Belas Artes: Estudos e Apreciações. Publicação Digital, ArteData, 1998. Primeira edição de 1885.

<sup>10</sup> Marie-Rosalie Bonheur nasceu em Bordeaux, na França. Pertencia a uma família de artistas e iniciou seu processo de aprendizagem com o pai aos 13 anos. Tornou-se uma artista de muito prestígio no século XIX, tendo trabalhado, além da França, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Sua pintura apresentava características realistas.

qualidade de suas representações de animais. Assim, comparar o trabalho de Agostini ao da artista era certamente um elogio ao artista.

Agostini se dedicou, em muitos momentos, à representação de animais. Em suas revistas ilustradas, era comum encontrar belos exemplos de cavalos em movimento. Aliás, no século XIX, a representação desses animais rendeu uma curiosa polêmica acerca do movimento que o cavalo faria ao galopar, sendo que muitos artistas acreditavam que o cavalo ficaria sem tocar as quatro patas no chão quando em grande velocidade, algo só desmentido com o avanço da fotografia, a qual mostrou que o cavalo sempre tem uma das patas no solo, mesmo durante uma corrida. No entanto, na tela de Agostini, o cavalo parece não tocar o solo; a velocidade seria tamanha que o cavalo praticamente flutuaria, tendo tocado o solo no segundo anterior, de modo que a poeira ainda estaria em suspensão alguns centímetros atrás da pata dianteira direita.

A outra tela dessa temática é uma reprodução datada e assinada pelo artista, publicada no livro de Quirino Campofiorito *História da Pintura Brasileira no século XIX*. Campofiorito apresenta a tela como pertencente ao “Acervo Galeria de Arte” no Rio de Janeiro, mas, até o momento, não foi possível localizar o paradeiro desta obra. A reprodução permite ver que a pintura foi assinada e datada de 1904. Por ser uma reprodução em preto e branco, não temos informações sobre as cores utilizadas na tela. No entanto, novamente o gaúcho seria o tema escolhido na representação.

No primeiro plano, em destaque, observa-se um homem em pé, apoiado com o braço esquerdo no cavalo e com o olhar voltado para o horizonte. O personagem usa um chapéu, tem barba, um lenço de cor escura no pescoço, camisa de manga longa clara, na cintura usa um cinto com uma arma pendurada, apresenta calça escura de pernas largas, uma bombacha, tradicional peça da vestimenta gaúcha, botas e esporas. O cavalo é escuro, tem a cabeça voltada para um grupo mais ao fundo da tela, está com arreios e cela. O gaúcho tem um olhar distante, numa aparência um tanto melancólica.

Ao fundo, à esquerda do quadro, há dois cavalos preparados para montaria, pastando. Há um animal deitado, com as patas para o ar, enquanto dois homens realizam algum procedimento. Os homens usam roupas parecidas com as do cavaleiro no primeiro plano, estão de chapéu, camisas claras de manga comprida e calça mais escura.

A paisagem, como no quadro anterior, apresenta uma vegetação rasteira, com arbustos ao fundo, e o terreno tem pedras e é irregular.

É possível que esse quadro tenha participado da XI Exposição Geral de Belas Artes, organizada pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1904. Nessa exposição, Agostini apresentou três quadros: “1 – *Leões caçando*; 2 – *Nos pampas*; 3 – *Laçando bois*.” Nenhuma das telas expostas foi apresentada com o título que aparece no livro de Campofiorito, *Gaúchos*. Porém, os nomes e as datas dos quadros expostos sugerem que este esteve presente naquela exposição, provavelmente sob o título *Nos pampas*. Tal aproximação foi feita levando em consideração a data e o tema do quadro, onde se observam alguns gaúchos na sua lida nos pampas. Parece pouco provável que o artista tivesse pintado, no mesmo ano, dois quadros com temáticas tão próximas; além disso, por que não exporia também a tela *Gaúchos*? Campofiorito não oferece qualquer problematização acerca do título da obra, de maneira que o quadro pode ter sido incorporado à coleção sem uma documentação que lhe atribuísse o título com o qual foi apresentado na exposição e, por uma questão de registro do acervo, teria recebido o título *Gaúchos* pela evidente temática ali representada.

Ainda com relação às obras expostas pelo artista em 1904, sugere-se outra hipótese, a de que o quadro de 1882 tenha sido exposto nessa mesma mostra, também com outro título, *Laçando bois*. Isso porque o artista poderia, sem problema algum, ter alterado os títulos dos seus trabalhos, ou nem mesmo os nomeado, tendo ficado a cargo dos organizadores da exposição atribuir-lhes um título. Ademais, o título sugere a representação vista no primeiro quadro, a de um cavaleiro laçando um boi. Na Casa de Cultura Laura Alvim, onde se encontra o quadro, não há nenhuma referência ao título da obra.

Poderia ser muito oportuno mostrar os dois quadros juntos, já que ambos apresentam semelhanças tanto na execução quanto na temática. Mas também seria uma maneira de o artista mostrar que, vinte anos depois, com uma idade mais avançada, ele ainda teria o mesmo domínio sobre esse tipo de representação. Demonstraria também uma continuidade no seu trabalho, seria uma possibilidade de confrontar dois momentos de sua produção. É possível pensar, ainda, que a figura do gaúcho, para Agostini, permaneceria um tema atual, uma referência para a representação da nação. Infelizmente não há no catálogo as reproduções dos quadros, nem crítica alguma foi encontrada de forma a confirmar ou



refutar essas hipóteses. Independentemente dessas suposições, parece plausível que os quadros sejam considerados como um conjunto temático.

Uma questão que poderia contribuir para a consideração dessas obras é a constante presença de discussões políticas sobre o Rio Grande do Sul no *Don Quixote* (1895-1903), o segundo maior empreendimento de Agostini. Durante o episódio da Revolução Federalista (1893-1895), a qual apresentava tendências parlamentaristas, Agostini se posicionou a favor dos federalistas e contra Júlio de Castilhos (1860-1903), então presidente da província do Rio Grande do Sul e chefe do Partido Republicano Rio Grandense. Esse episódio foi marcado por uma luta sangrenta na qual teriam morrido em torno de dez mil pessoas.

Os federalistas, mais conhecidos como maragatos, usavam como símbolo um lenço vermelho no pescoço. No primeiro quadro de Agostini, o gaúcho também utiliza um lenço vermelho. O quadro foi pintado na década de 1880, ou seja, mais de dez anos antes de a luta eclodir no sul, o que poderia afastar qualquer aproximação entre esses dois acontecimentos. Por outro lado, o fato de o quadro estar hoje na Casa de Cultura Laura Alvim pode ser um indicativo de que este sempre esteve em poder de seu autor, o qual poderia interferir na sua criação quando assim considerasse conveniente. Além disso, se o quadro foi novamente exposto em 1904, não teria sido uma boa ocasião de destacar o lenço vermelho e o que ele representou? O fato poderia ser também apenas uma coincidência.

Em sua revista *Don Quixote*, Agostini destacou várias vezes a bravura do povo gaúcho, seja em textos seja em imagens, sobretudo em 1895. Dentre as diversas imagens de gaúcho, faria uma na qual um gaúcho aparecia laçando Júlio de Castilhos, representado como uma onça, a qual ofereceria um grande perigo para a República Brasileira (ver imagem 4).

Essa preocupação em valorizar a figura do povo gaúcho revelaria um posicionamento e engajamento político do artista na defesa do seu ideal de uma nação brasileira? Conforme visto no segundo capítulo, o discurso que aparece no *Don Quixote* foi organizado de forma a mostrar o grande mal que gerava a presença dos militares no poder, assim como a defesa de interesses que não corresponderiam àqueles da Nação. Alguns trechos de artigos publicados em 1895 podem ajudar na compreensão desse posicionamento:

O Brazil, porém, inaugurou a republica com o militarismo, deu ao militar o exercicio de cargos puramente civis;(...)  
Foi e é um mal, um grande mal, a origem de todos os nossos males(...)  
Mas o que esse mal está a pedir é um grande remédio (...)  
Revejam as leis e reformen-n'as, restringindo o papel do militar ao desempenho da sua mais nobre missão que certamente não é fazer política <sup>11</sup>.

Nesse mesmo número, no que hoje se poderia chamar o editorial da revista, há um artigo que se posiciona contra o que seria a falta de uma atitude do governo federal, que, naquele momento, tinha como presidente Prudente de Moraes, para colocar fim à sangrenta luta no sul e lutar em defesa da República e do Brasil. O artigo é concluído da seguinte maneira: “a instituição republicana não pode aqui medrar fechada n’um circulo de bayonetas ou nas ambições políticas de uma fracção do Brazil...”

Na revista de Agostini, conforme mencionado anteriormente, transparece um firme posicionamento político, com um discurso que prega que o povo e a nação brasileira deveriam ser colocados em primeiro lugar. Assim, os interesses de um grupo que detinha o poder no sul, com ligações militares e positivistas, não eram bem vistos pela revista. Não há explicitamente uma definição de povo ou Nação na obra de Agostini; entretanto, alguém com origens europeias e bastante interessado na produção francesa poderia ter seu entendimento de nação próximo daquele apresentado por Hobsbawm quando este afirma que, no século XIX, o sentido de nação era associado ao político, chegando-se à “equação nação = Estado = povo e, especialmente, povo soberano, (...) [vinculando-se] indubitavelmente a nação ao território, pois a estrutura e a definição dos Estados eram agora essencialmente territoriais”<sup>12</sup>.

No discurso da revista, o povo, como aquele visto na figura do gaúcho, era considerado digno, bravo e lutador, porém levado a reagir com violência diante da tirania e do despotismo com os quais o governo do Rio Grande do Sul estaria agindo. Quando Angelo Agostini toma partido pelo povo gaúcho, não há nesse posicionamento, evidentemente, um incentivo para que essas pessoas assumam o poder, pois haveria pessoas certas para isso. Agostini não contesta em nenhum momento a necessidade de um governo,

---

<sup>11</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 2-3, 11 mai. 1895.

<sup>12</sup> HOBBSBAWN, J. Eric. *Nações e nacionalismo deste 1780 – Programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1990. p.32).

mas deveria ser um governo que respeitasse a liberdade e a democracia, composto por homens dignos como, por exemplo, Saldanha Marinho (1816-1895), o qual, por ocasião de sua morte, foi definido no número dezesseis da revista *Don Quixote* como um “denodado e infatigável campeão das liberdades civil e religiosa”. Tal liberdade não estaria sendo respeitada, de acordo com sua avaliação, naquele momento, no Rio Grande do Sul.

Saldanha Marinho, de acordo com a revista de Agostini, teria trabalhado pela constituição de uma República democrática no Brasil, mas teria sido colocado fora ou do outro lado da configuração do poder que se deu na República brasileira: “Da sementeira que fez, colheu a nação o fructo a 15 de novembro de 1889, tendo por principais ceifeiros Manoel Deodoro da Fonseca e Benjamin Constant Botelho de Magalhães”<sup>13</sup>.

Esses dois nomes estariam, assim, entre os responsáveis pelos problemas da República no Brasil, o primeiro por ser militar e conduzir o país com mãos de ferro e o segundo porque seria o responsável pelo ideário positivista<sup>14</sup> introduzido na organização do novo sistema de governo. O governo de Castilhos esteve próximo tanto de Deodoro quanto do positivismo; assim, a postura de Agostini estava pautada pelo seu descontentamento com a orientação política do país naquele momento, de maneira que evocava a violência, refletida nos inúmeros mortos, como um forte argumento para discursar contra um caminho político que estaria levando o país a matar seus próprios filhos.

Em *A formação das almas*, Murilo de Carvalho analisa o importante papel desempenhado pelos positivistas na construção do imaginário da República no Brasil, os quais, segundo o autor, foram, “sem dúvida, o grupo mais ativo, mais beligerante, no que diz respeito à tentativa de tornar a República um regime não só aceito como também amado pela população. Suas armas foram a palavra escrita e os símbolos cívicos”<sup>15</sup>.

Angelo Agostini, por seu trabalho na imprensa, poderia fazer uso das palavras para defender as causas nas quais acreditava. Além das palavras, dominava a técnica da caricatura, utilizada até hoje com muito sucesso. Agostini também era pintor, assim como alguém que se colocava como um defensor dos interesses da nação. Diante do domínio de

---

<sup>13</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 2, 01 jun. 1895.

<sup>14</sup> Alfredo Bosi, no artigo “O Positivismo no Brasil: uma ideologia de longa duração”, destaca o Rio Grande do Sul como o estado brasileiro onde o ideário positivista teria fincado “raízes profundas e duradouras”. In: PERRONE-MOYSÉS, Leyla. (org.). *Do positivismo à desconstrução: idéias francesas na América*. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 176.

<sup>15</sup> CARVALHO, José Murilo de. *Formação das Almas. O imaginário da República no Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 129.

todos esses instrumentos e vendo os positivistas como uma ameaça, por que não lançar mão de suas atribuições artísticas para se colocar contra esses supostos “inimigos da Nação” e, ao mesmo tempo, mostrar seu próprio projeto, ou evidenciar aquele no qual confiava, criando símbolos nos quais acreditasse e que pudessem refletir suas escolhas?

Durante o Segundo Reinado, Agostini teve uma atuação intensa contra as políticas imperiais e, principalmente, contra aquela que seria a responsável pela “propaganda”, ou melhor, pela “promoção” e construção de memórias do Império, a Academia Imperial de Belas Artes. São conhecidas as duras críticas feitas por Agostini ao pintor de história Victor Meirelles, considerado junto com Pedro Américo os dois mais importantes pintores brasileiros durante o governo de Pedro II.

Parece bastante plausível a hipótese de que Agostini não só usou as páginas dos seus periódicos, conforme demonstrado pelas citações, como também sua arte para evocar seu próprio ideário, para defender a sua ideia de nação, para propor novos símbolos na construção da memória do país. Suas opções políticas não parecem tão distanciadas da sua produção pictórica, ou melhor, podem ser vistas em diálogo. Não é possível pensar que sua escolha ao representar o gaúcho tenha sido aleatória, sem nenhuma intenção ou apenas motivada por uma questão estética, sem evidentemente excluí-la. Não depois de acompanhar um pouco de seu percurso no jornalismo e na arte brasileira entre a década de 1870 até 1910, quando faleceu no Rio de Janeiro.

Ao pintar o gaúcho, o artista poderia estar propondo a valorização de um símbolo que tivesse uma história de lutas e reivindicações no cenário nacional, indivíduos associados à bravura e defesa da terra, os quais se colocavam contra aqueles que representavam escolhas diferentes daquelas de Agostini. O artista poderia estar promovendo figuras que poderiam exercer, na sua opinião, uma maior representatividade no cenário republicano brasileiro, sobretudo quando essas telas aparecem em uma exposição em 1904, um ano após a morte de Julio de Castilhos.

Outro fator que pode ter colaborado para o interesse de Agostini pela região do Rio Grande de Sul é a imigração europeia presente naquela região já na primeira metade do século XIX, com um incremento desta depois dos anos 1870, inclusive com a presença relevante de italianos. Agostini foi um defensor da imigração europeia em substituição à



mão de obra escrava; assim, ao eleger uma figura característica dessa região, poderia também estar aludindo, mesmo que indiretamente, a essa questão.

#### 4.2.2 A representação do índio no trabalho de Angelo Agostini.

No Brasil, a independência não mudaria o sistema de governo nem quem governava. Continuava-se sob o poder monárquico da família Bragança, todavia seria preciso diferenciar-se do governo colonial.

A imagem do índio, por ser um elemento nativo, poderia ser de grande interesse para a construção de um mito de fundação do país: “Diante da rejeição ao negro escravo e mesmo ao branco colonizador, o indígena restava como uma espécie de representante digno e legítimo. ‘Puros, bons, honestos e corajosos’, os índios atuavam como reis no exuberante cenário da selva brasileira e em total harmonia com ela”<sup>16</sup>.

Tal representação não era algo novo, pois essa imagem já teria sido empregada durante o período colonial. Um exemplo seria o poema *Caramuru* (1781), de Frei José de Santa Rita Durão. Solange Padilha<sup>17</sup> destaca o índio como “tema constante na linguagem de leques comemorativos, aparecendo como alegoria da monarquia e do país”, além de sua representação em peças que celebraram a independência, como o *Pano de boca para a representação extraordinária dada ao teatro da corte por ocasião da coroação de Pedro I em 1822*, obra de Jean Baptiste Debret. Aliás, esse artista realizou vários registros do índio no Brasil e, em sua *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil*, há mais de trinta imagens do índio.

No Segundo Reinado, a apropriação dessa figura parece se consolidar com o apoio e financiamento de D. Pedro II. Lilia Schwarcz dedica várias páginas do livro *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, ao tema do “indígena como símbolo nacional”, onde destaca, entre outros, o papel da literatura através das obras de Gonçalves de Magalhães, com a sua *Confederação dos Tamoios*, e de Gonçalves Dias, com *I Juca*

---

<sup>16</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 148.

<sup>17</sup> PADILHA, Solange. O imaginário da Nação nas alegorias e indianismo romântico no Brasil do século XIX. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO, 2., Córdoba, Rio de Janeiro Disponível em: <[http://64.233.163.132/search?q=cache:s\\_U-YAsqJdoJ:www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/solange\\_padilha.doc+solange+padilha+imaginario&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br](http://64.233.163.132/search?q=cache:s_U-YAsqJdoJ:www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/solange_padilha.doc+solange+padilha+imaginario&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br)>. Acesso em: 20/06/10

*Pirama*, isso só para ficar com aqueles que tiveram o patrocínio do Imperador. Todavia, é indiscutível o papel de José de Alencar<sup>18</sup> na constituição do mito romântico indígena.

A literatura contribuiu bastante para algumas realizações das artes plásticas no século XIX brasileiro, legando assim um importante papel para a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). São inúmeros os artistas nessa instituição que se ocuparam da imagem indígena. Entre os pintores podemos destacar Victor Meirelles, com *A primeira missa no Brasil* (1860) – MNBA-RJ – e *Moema* (1866) – MASP –, Augusto Rodrigues Duarte, com *Exéquias de Atalá* (1878) – MNBA-RJ –, José Maria de Medeiros, com *Iracema* (1881), e Rodolpho Amoedo, com *O Último Tamoio* (1883), ambos no MNBA-RJ. Na maioria das telas citadas, o índio idealizado aparece como tema central, o grande protagonista da cena, é representado em meio à natureza e padece solitário.

Na escultura, é preciso lembrar a obra de Manuel Chaves Pinheiro, *Índio simbolizando a nação brasileira*, além de Rodolpho Bernardelli, com *Faceira* (1880), *Moema* (1895), *Guarani* (1897), *Iracema* (1897) e *Paraguaçu* (1908)<sup>19</sup>.

A imagem do índio, nessas representações, oferece ao público uma beleza idealizada, o exotismo em harmonia com a natureza. Não há nessas imagens uma discussão acerca da condição do índio na sociedade, nem menções explícitas ao conflito de interesses presente na relação do índio com o “branco”. Em linhas gerais, essas imagens concorrem para a materialização do mito de fundação da nação brasileira.

A imagem do índio será apropriada, de maneira geral, em toda a América Latina, no sentido de apresentação de registro e documentação de culturas distintas, no de idealização e valorização da coragem, organização e altivez de alguns desses povos ou no de denúncia da selvageria e violência destes contra o colonizador. A partir dessas perspectivas, há alguns exemplos instigantes para pensar a apropriação dessa figura entre nossos vizinhos, como o imponente retrato *O índio alfarero* (1855), de autoria do pintor peruano Francisco Laso, considerado um precursor do indigenismo em seu país. Nota-se, no retrato, a imagem de um índio paramentado segurando uma escultura, provável símbolo de suas tradições. Na

---

<sup>18</sup> José de Alencar teve muitos desentendimentos com D. Pedro II, um deles se deu justamente por suas críticas na imprensa carioca à obra de Magalhães, *Confederação dos Tamoios*.

<sup>19</sup> Ver artigo de SILVA, Maria do Carmo Couto da. Representações do índio na arte brasileira do século XIX. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, n. 8, p. 63-71, jul./dez. 2007.

avaliação de Dawn Ades, tal representação poderia ser exemplo de tradições “não apenas intocadas, mas intocáveis pelo ‘progresso e pela vida moderna’”<sup>20</sup> (ver imagem 5).

Em contraponto a esse tipo de representação, é possível ver a violência dos conflitos entre índios e brancos nos pampas argentinos na representação de Ángel Della Valle em *La Vuelta Del Malón* (1892). Conforme esclarece Laura Malosetti Costa<sup>21</sup>, os *malones* seriam expedições de ataque e saque dos índios sobre os povoados e fazendas de colonizadores no pampa. Os *malones* foram largamente difundidos na literatura do século XIX, sendo um ponto muito importante nesses relatos o rapto de mulheres brancas. Tais ações dos índios justificariam a violência e o extermínio empregados por parte do branco colonizador. Costa chama atenção para a inversão que ocorre: “(...) no era el hombre blanco quien despojaba al indio de sus tierras, su libertad y hasta su vida, sino el indio quien despojaba al blanco su más preciada pertenencia”<sup>22</sup> (ver imagem 6).

Todas essas representações são apenas alguns exemplos ricos de como o elemento indígena foi distintamente incorporado nos diversos discursos nacionais. No Brasil, entre as várias proposições apresentadas, Angelo Agostini apresentaria uma construção bastante original, em que o elemento indígena aparece confrontado ou confrontando a modernidade, considerada, no século XIX, condição de desenvolvimento para essas “novas” nações americanas.

Angelo Agostini usaria sua revista para criticar a sociedade brasileira e sua organização política, econômica, social e cultural, conforme vem sendo apresentado ao longo desta tese. A habilidade de Agostini em usar o próprio discurso do governo para atacá-lo foi amplamente utilizada, fato já destacado por vários autores que ressaltam a importância da *Revista Ilustrada* nos estudos do século XIX. Com a apropriação da figura do índio pela monarquia não poderia ser diferente. O caricaturista também empregaria a imagem do índio como alegoria do Brasil, mostrando ao público a ação do governo e das instituições oficiais sobre essa figura.

A caracterização do índio variava de acordo com a crítica que Agostini desejava imprimir. Ele poderia ser retratado gordo, menino, como uma referência à ainda jovem

---

<sup>20</sup> ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. [Tradução Maria Thereza de Rezende Costa] São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1997. p. 39.

<sup>21</sup> COSTA, Laura Malosetti. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 243.

nação brasileira, ou muito magro e doente devido às epidemias que assolavam o país. No entanto, o tipo do herói, com um corpo esbelto, muito mais próximo ao ideal greco-romano de beleza, é o que predominaria. O corpo do índio é o alvo. Nele é possível observar sanguessugas, serpentes, várias espécies de insetos o atacando, correntes, cruzes, tudo atuando de maneira a fazer o índio sofrer, sofrimento que, na verdade, estaria sendo imposto ao país, ao povo brasileiro (ver imagem 7).

A alegoria feminina do indígena também foi adotada por Agostini para se referir às províncias, as quais, da mesma forma que o índio símbolo do Brasil, também padeciam em seus corpos as atitudes desastrosas do governo, como a “velha e feia” cidade do Rio de Janeiro<sup>23</sup>, a qual receberia alguns falsos retoques a fim de enganar os fluminenses (ver imagem 8 e 8a). Com essas representações, o caricaturista da *Revista Illustrada* conseguia não apenas atrair a atenção do público através da jocosidade com a qual o índio era apresentado, mas, ao mesmo tempo, imprimia dura crítica ao governo imperial, sempre com uma generosa pitada de humor. Mas poderia também representar uma beleza alegórica associada ao fim de uma prática por ele condenada: a bela índia Amazônia que se libertava ao terminar com o trabalho escravo naquela região do país (ver imagem 9).

O índio alegórico é a criação de um estereótipo, em que um homem ou uma mulher são representados com cabelos longos, um cocar de penas, colares no pescoço e uma saia de penas. Não há uma intenção documental de registro de um tipo humano cujas características seriam particulares. A intenção, nesse tipo de ilustração, conforme indicado anteriormente, é de crítica ao governo imperial, cuja imagem oficial estaria ligada a esta representação.

Ainda com intenção crítica, mas agora não como uma alegoria, há na *Revista Illustrada* outra representação do indígena, aquela que demonstraria a visão do diretor da revista sobre a “real” imagem do índio no país. Ao contrário da alegoria que, inúmeras vezes, aparece representada no meio urbano, sempre muito pacífica, dócil, por vezes mesmo passiva diante da ação dos outros, quando não vítima, o índio “real” é mostrado como um selvagem, antropófago (ver imagem 10). É representado na mata, convivendo com animais selvagens, como onças. Seria pouco amigável e atacaria frequentemente o homem branco. Além das características acima, são destacadas no índio tendências

---

<sup>23</sup> Imagem apresentada na capa da *Revista Illustrada* de 1876, no número 18.

antropofágicas. Entre as particularidades dessa figura estariam a violência assim como a ausência de preceitos cristãos, de compaixão pelo ser humano. Ele poderia matar cruelmente uma família que inocentemente pescava, sem qualquer compaixão pela criança que ficaria sem a mãe, da mesma forma que um grupo de índios poderia invadir a casa de colonos e matar a todos sem qualquer motivo aparente (ver imagem 11).

A beleza também não seria uma qualidade atribuída ao índio em algumas das representações do caricaturista. Há imagens de índios “Botocudos”, assim denominados por utilizarem botoques labiais e auriculares. Essas figuras eram apresentadas como seres disformes, feios, sendo que uma possível miscigenação com o “homem branco” daria origem a bebês com traços indígenas os quais já nasceriam com deformações labiais, embora se saiba que essas sejam consequências do uso dos botoques. Há, sem dúvida, um exagero próprio do desenho satírico e as legendas deixam transparecer comentários que reforçam as ideias de feiúra e violência vistas no índio (ver imagem 12).

Nesse segundo tipo de imagens que a revista traz, o índio é mostrado como alguém que impediria ou, ao menos, atrasaria o progresso do Brasil. Já o colono, esse sim estaria trabalhando na terra, plantando, produzindo de forma a contribuir para o crescimento do país.

Na relação com o índio, o colono seria a vítima; porém, só estaria sofrendo dessa maneira devido ao descaso do governo, o qual não tomaria qualquer medida no sentido de conter a violência praticada contra o colono pelo índio. O colono era representado como corajoso, o qual, lançado a sua própria sorte, se embrenharia na mata selvagem em busca de construir um país produtivo, “civilizado” (ver imagem 13 e 13a).

Há tanto no texto como nas imagens uma aproximação dos índios com os animais. Segundo as imagens apresentadas por Angelo Agostini, aparentemente, não haveria muitas escolhas com relação às atitudes que deveriam ser empreendidas pelo governo; o extermínio dos índios seria a solução. Se eles matavam, logo deveriam também ser mortos. Pelo menos é o que mostra uma caricatura publicada no número 384, em que se critica a “benevolência” com a qual a imprensa fluminense estaria tratando os índios: “Apezar das atrocidades que commettem os índios, há jornaes que ousam defendel-os. Esse sentimentalismo da *Gazeta*, se não é ridículo, é pelo menos, bastante estapafúrdio!”<sup>24</sup> Logo

---

<sup>24</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 384, p. 8, 1884.



abaixo, na mesma página, há outra caricatura, em que se observa um grupo de índios, alguns com flechas nas mãos, caindo sob as balas de uma espingarda de muitos canos empunhada pelo pequeno repórter da *Revista Illustrada*, com o seguinte comentário: “Para esses entes, cem vezes mais ferozes de que os tigres, só há um meio de amansal-os; é catechetisal-os à chumbo” (ver imagem 14).

Esse discurso nos remete imediatamente à representação argentina em torno da figura do índio comentada brevemente no início do texto, na qual o próprio índio legitimaria seu extermínio ao praticar atos violentos contra os colonos, como os raptos de mulheres, por exemplo, que Ángel Della Valle representa na tela emblemática da pintura argentina do século XIX *La Vuelta del Malón* (ver imagem 6).

A tela de Della Valle mostra a violência e força dos índios em contraste com o corpo branco e frágil da mulher, agora cativa e submetida aos instintos selvagens daqueles homens. Na cena apresentada no desenho de Agostini, publicado nas páginas centrais do número 395 da *Revista Illustrada*, em 1884, o ataque também é feito de surpresa e os índios são numerosos, de forma a não deixar meios de defesa ao colono. Há também a presença da mulher vítima, mas em Agostini esta não aparece desfalecida como no quadro argentino e sim expressa grande horror em seu rosto ao vivenciar o ataque indígena (ver imagem 15e 15a).

A cena tem a força e a violência vistas em *A morte de Sardanapalo*, de Delacroix (ver imagem 16). Há um índio estático, que observa a cena da entrada da porta, enquanto os outros matam a mulher sobre a cama e seu filho no chão, destruindo toda a vida na casa. Delacroix, em sua tela, contrasta o observador inerte à violência da morte. Os índios de Agostini não usam flechas, mas as lâminas de uma faca e de uma foice, objetos que fazem os corpos sangrarem em abundância, produzindo assim, no espectador, a catarse resultante da extrema violência.

O apelo dramático que Agostini impõe à cena também nos remete a Honoré Daumier, na litografia de 1834 *Rue Transnonain*, com a diferença do momento escolhido para a representação (ver imagem 17). O caricaturista ítalo-brasileiro escolheu o momento mais dramático para imortalizar, em seu desenho, o momento da dor e do horror, que será seguido, inevitavelmente, pela morte, enquanto Daumier preferiu mostrar o resultado final da violência praticada. Em ambos, a violência choca o espectador.

Agostini parece chamar o público a reagir, pois, já que não pode evitar aquela morte que vê na cena, não poderia evitar novas ações violentas como aquela? A sequência dos desenhos ofereceria a resposta: só a arma de fogo poderia evitar que os índios praticassem tais atos. Um escravo que passava por ali, tendo quase sido também vítima, mas com astúcia de se fingir de morto, conseguiu atirar no índio que o atacou, fazendo com que este fugisse para o mato (ver imagem 18).

As imagens apresentadas por Agostini na *Revista Illustrada* parecem conduzir o leitor para a percepção de uma contradição: a imagem do índio que o governo financiava na literatura e nas artes plásticas não corresponderia à realidade. Como explicar então que um imperador apaixonado pelas letras, pelo mundo civilizado, se aproximasse da figura do índio, daquele selvagem que mata com crueldade e impede o desenvolvimento do país? A própria imagem criada em torno da figura do Imperador, de ser este um homem culto e apaixonado pelas artes, tornaria forte o argumento do caricaturista.

O problema para o caricaturista certamente não era o interesse do Imperador pelas artes, pois estas eram consideradas fundamentais para o desenvolvimento do país. A grande questão seria o desinteresse pela política e economia do país, aspectos também considerados relevantes pelo crítico. Não enxergando a necessidade de uma ação mais efetiva com relação aos índios e ignorando, assim, o conflito gerado entre esses e os colonos, responsáveis pelo desenvolvimento do país e ao se deixar seduzir unicamente pelas artes, o Imperador, além de se mostrar despreparado para governar, deixaria de dar a devida atenção ao que de fato ocorria no país. O caricaturista parece defender que o país deveria se preocupar tanto com uma política artístico-cultural quanto com a economia e com os rumos políticos do país.

Em suas apreciações críticas, Agostini sempre se mostrou favorável a uma arte realista:

Hoje, a critica moderna, muito mais exigente do que em outros tempos, aponta todos esses senões, o que obriga o artista a ser o mais realista possível. Alguns da escola antiga revoltam-se contra esse realismo e acham que uma perna é mais bonita limpa do que empoeirada.

Mas a verdade é sempre a verdade; e esta não póde ser sacrificada a velhas convenções. Neste caso, eu voto pela perna empoeirada<sup>25</sup>.

Talvez pudesse haver também uma crítica à opção estética financiada pelo governo, a qual, no tratamento à figura do índio, apresentaria um viés idealista, pouco apreciado por Agostini por ser visto como um falseamento.

Ao oferecer essas duas imagens do índio, Agostini parece chamar a atenção do leitor para os problemas que o país enfrentaria e que seriam ignorados ou, apenas, minimizados pelo governo monárquico. Mostra então o abismo que acredita existir entre a alegoria e a “real” imagem do índio.

Ainda no espírito dessa dualidade acerca da imagem do índio, a produção gráfica de Angelo Agostini apresentaria mais uma interpretação, agora em um registro da aventura e do humor nos episódios sequenciais das *Aventuras de Zé Caipora*. Essas imagens sequenciais foram publicadas por um longo período durante a carreira de Agostini, desde a *Revista Illustrada*, passando pelo *Don Quixote*, até *O Malho*, em que o caricaturista encerraria sua carreira na imprensa. Foram também reeditadas em álbuns, apenas com as histórias. Entre o capítulo 17 e 47, conforme apresenta Athos Eichler Cardoso em seu trabalho *As aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora. Os primeiros quadrinhos brasileiros. 1869-1883*, o personagem José Corimba, apelidado de Zé Caipora, ao se perder na mata, seria capturado por índios selvagens que o condenariam à morte. No entanto, Inaiá, a filha do cacique, que, quando criança teria sido criada por brancos dos 5 aos 15 anos, teve compaixão de Zé e o salvou (ver imagem 19 e 20). A partir daí, iniciar-se-ia um périplo de aventuras, nas quais a índia guerreira de seios nus protegeria Zé Caipora de animais selvagens, chegando a matar muitos índios para salvar seu amigo branco (ver imagem 21 e 22).

Ao longo da história, outro índio, o prometido e apaixonado por Inaiá, o guerreiro Cham-Kam, após ser salvo de uma jiboia pelo Caipora (ver imagem 23) e descobrir que Zé era apenas amigo da índia, se junta aos dois em sua luta pela sobrevivência na selva (ver imagem 24). A história destaca características como coragem e lealdade nos índios amigos

---

<sup>25</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 483, p. 6-7, 1888. Trecho da crítica realizada sob o pseudônimo X e que elogia o realismo das telas de Rodolfo Amoedo: *Daphnis e Chloé* e *Christo em Cafarnaum*, expostos na AIBA.

de Zé Caipora, os quais sacrificariam o seu próprio povo em favor daquela amizade. O caricaturista deixa uma mensagem da necessidade de “civilizar” esses povos, para que mais Inaiás e Cham-Kans pudessem existir, tornando assim possível a convivência entre índios e brancos.

Além das caricaturas, Agostini também se ocuparia da figura do índio em sua pintura, e o fez de maneira muito original e diversa do que observamos entre as escolhas dos artistas seus contemporâneos, sobretudo, no Brasil.

Nas duas telas em que Agostini trabalha a imagem do índio, não há uma idealização como a que pode ser observada na literatura romântica, tampouco a representação deles como vilões bárbaros, como observamos anteriormente, em alguns de seus desenhos na *Revista Illustrada*, ou na pintura de Della Valle. Agostini mostra o arcaico e o moderno, a natureza e a tecnologia, os traços da civilização, do progresso técnico em meio à natureza quase intocada.

Agostini parece querer traduzir em suas telas o que observava no país, a convivência de elementos distintos: a sonhada modernidade, expressa na criação de ferrovias, da indústria, da fotografia, da expansão dos meios de comunicação, e, ao mesmo tempo, o trabalho escravo, índios que matavam colonos, epidemias e pequenos aglomerados urbanos cercados por uma natureza abundante e desafiadora.

As telas referidas, que fazem parte da coleção Fadel, são *Interior de floresta com índios e trem*, com data de 1892 (ver imagem 25), e *O doutor Barbosa Rodrigues mostrando aos índios do Amazonas o uso dos fósforos* (ver imagem 26), com data aproximada de 1898. Ambas são óleos sobre tela. É muito provável que as obras tenham sido pintadas realmente na década de 1890. A primeira, além de ter sido citada em pequeno comentário n’*O Paiz* de 4 de setembro de 1895, sem mencionar o título, apresenta assinatura e data, enquanto a segunda consta do catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1898 com o mesmo título.

Em *Interior de floresta com índios e trem*, o artista coloca o observador dentro da floresta e o deixa perceber a reação dos índios ao verem passar pelo meio da mata um trem, do qual é possível ver claramente apenas o último vagão. A fumaça permite imaginar o tamanho do trem, parcialmente encoberto pela curva.

A locomotiva foi utilizada pelo próprio Agostini em suas caricaturas, inúmeras vezes, como símbolo do progresso. É uma imagem que esteve presente na produção gráfica do artista desde seu início no *Diabo Coxo*. Outros artistas também iriam utilizar a imagem da locomotiva como símbolo de progresso. Um exemplo de como esse objeto esteve presente no imaginário artístico daquele período, ainda na primeira metade do século XIX, está em Willian Turner, o qual destaca uma locomotiva no quadro *Chuva, vapor e velocidade* (1844) (ver imagem 27), cujo título já deixa entrever a importância dessa máquina em um contexto de consolidação do processo de industrialização pelo qual passava a Inglaterra naquele momento, algo que Agostini também defenderia para o Brasil.

Além do elemento modernizador visto na locomotiva, Agostini opta por exibi-la em meio à exuberância da floresta. No primeiro plano, quase ao centro da tela e encobrindo parte dos trilhos, vemos o tronco cortado de uma árvore, mais um indício da passagem do homem “branco” por ali. Logo depois, um índio abaixado, escondendo-se atrás da vegetação rasteira; seu corpo está nu, tem um colar, uma pulseira e um adorno no cabelo com três penas. Encostada em uma árvore, escondida nas sombras, é possível ver uma índia, que também observa o trem segurando uma criança pelo braço. A criança, por sua vez, abraça a mulher sem olhar para o trem, parece estar assustada.

Mais à frente, do lado direito da tela, outro índio projeta o corpo para frente a fim de melhor observar a máquina fumegante que logo desaparecerá na curva.

A floresta é densa, as árvores escurecem com suas copas. A luz que entra passa entre algumas árvores, fazendo uma diagonal que permite ver, com alguma clareza, os índios. A locomotiva já está sendo engolida pelas sombras, mas sua fumaça ainda se impõe.

Quase é possível ouvir o som da locomotiva encobrindo os sons da floresta e deixando um silêncio, o silêncio do questionamento entre os índios, que, cada um com suas indagações, não se olham, apenas observam.

Neste quadro, Agostini não usa da violência nem da sátira, comum em suas caricaturas, não se vê nos índios representados traços de violência, a locomotiva parece pequena diante da exuberância da floresta.

Com grande sensibilidade e beleza, o artista expõe sua inquietação, ou melhor, sua constatação: a modernização do país teria que enfrentar a sua dimensão, uma natureza exuberante, problemas sociais e de infraestrutura e, mais ainda, a existência de uma



população nativa. Qual seria o melhor caminho para a modernização? Como progredir sem perder as peculiaridades que fariam desta terra uma nação?

Agostini não oferece uma resposta simples, como pareceu sugerir nas caricaturas anteriormente comentadas. Seu quadro expõe a complexidade do Brasil e a dificuldade de implementação de um projeto modernizador para o país.

O artista se exime de qualquer responsabilidade diante do exposto, deixa o observador contemplar e decidir, ou apenas desfrutar a beleza de ver a natureza e a tecnologia juntas. Não fosse o tronco cortado em primeiro plano, tudo pareceria até conviver harmoniosamente, já que a floresta parece quase intocada.

Entre o final de 1888 e 1894, Angelo Agostini não estava no Brasil, teria vivido na Europa, provavelmente na França, de forma que a tela não teria sido pintada no Brasil. Talvez por isso, só em 1895 apareceria um comentário sobre o quadro, embora este esteja datado de 1892. O texto publicado n’*O Paiz* é curto e destaca a atividade do prestigiado jornalista como pintor:

Comprimemos de passagem um bonito quadro de Angelo Agostini, que não é só o jornalista do lápis que nós conhecemos.  
Um trem de ferro atravessa o caminho rasgado na floresta virgem, e, depois que elle passa, surge o medo de entre a matta espessa uma família de índios selvagens, espantada por aquella enorme serpente fumegante.  
Dir-se-hia que essa pintura fora inspirada pelo nosso Castro Alves:  
O silvo do trem de ferro  
Acorda os caboclos nus;  
Entretanto Angelo Agostini disse-me que não conhecia esses versos. Não há nada mais natural que se encontrarem os pintores com os poetas nos intermúndios serenos do ideal<sup>26</sup>.

Passados alguns anos longe do Brasil, diante de uma possível saudade daquela que adotara como pátria, da nostalgia de sua atuação na imprensa carioca, a memória teria abrandado a visão de Agostini acerca do índio? Teria o artista juntado em sua imaginação imagens as quais para ele representavam o país no qual vivera mais de vinte anos? Dificilmente haverá uma resposta, mas o certo é que Agostini mostra nessa tela grande originalidade ao optar por representar elementos tão díspares e ao mesmo tempo tão próximos, numa convivência entre o arcaico e o moderno, o “selvagem” e o “civilizado”, a

---

<sup>26</sup> *O Paiz*, Rio de Janeiro, 4 set. 1895. p. 1.

natureza e a tecnologia, resultando numa imagem que só poderia ter sido criada por alguém que conhecia a realidade brasileira na sua diversidade e busca pelo moderno.

Anos mais tarde a temática do índio voltaria a aparecer no trabalho do artista. Entre as dez telas que Agostini expôs na ENBA em 1898 se encontrava *O doutor Barbosa Rodrigues mostrando aos índios do Amazonas o uso dos fósforos*. Trata-se de um quadro menor do que o anterior, no qual o grande personagem parece ser a floresta na sua imensidão. A mata é espessa, escura, há um rio em primeiro plano, do lado esquerdo da tela vê-se uma canoa parada na margem. A presença humana concentra-se na mesma margem. As figuras estão quase encobertas pela escuridão, não é possível identificar seus rostos, trata-se de uma cena noturna. A fogueira, cuja luz é bastante tênue, permite ver um homem vestido com uma casaca clara e calças escuras segurando uma pequena chama de fogo, a qual é mostrada a um grupo de índios nus. Estes, por sua vez, observam, e alguns parecem se aproximar para ver melhor. Do lado esquerdo da fogueira, há outro homem vestido, quase totalmente encoberto pelas sombras.

Também nessa tela não há violência, embora o homem mais recuado pareça observar um tanto apreensivo a cena. Os homens vestidos parecem ter sido surpreendidos pelos índios que chegam e, talvez, na tentativa de uma aproximação, mostram os fósforos, uma maneira de conquistar a amizade dos índios, oferecendo-lhes algo novo.

O homem que segura os fósforos e dá nome à tela, Dr. João Barbosa Rodrigues, foi um relevante nome da botânica brasileira, com importantes estudos sobre orquídeas. Participou de expedições na Amazônia ainda durante o Império, organizou um jardim botânico em Manaus sob patrocínio da princesa Isabel e foi diretor do Jardim Botânico do Rio de Janeiro entre 1890 e 1909, ano de sua morte.

O interesse de Agostini pelo Dr. Barbosa Rodrigues já havia aparecido na *Revista Illustrada* desde 1877. Quando ele retornou da expedição, foi feito o seguinte comentário: “Ninguém de certo terá deixado de ir visitá-lo no meio de tantas surpresas, cada qual mais agradável ao seu espírito e gosto”; e continuava falando de quem teria ido ver as novidades: “artistas, homens de letras, todos têm vindo (...)”<sup>27</sup>. Em 1885, o naturalista ganharia um longo artigo cujo título seria seu nome e no qual seus feitos foram exaltados:

---

<sup>27</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 77, p. 3, 04 ago. 1877.

Damos hoje, juntamente com o retrato d'esse apostolo do progresso, algumas paisagens das maravilhosas regiões, que o nosso patricio está abrindo á luz da civilização, e arrancando á vida primitiva e barbara das selvas.

(...)

A obra do Dr. Barbosa Rodrigues é grandiosa, e, não se póde olhar, sem comoção, os esforços por elle empregados para civilisar os primitivos habitantes do Brazil, os representantes d'essas gerações extinctas, que muito antes do Europeu, devassavam as florestas do nosso continente e ahí viviam como em domínios, que nunca sonharam que fosse disputados. Achamos, que, esse habitantes do continente americano merecem respeito e sympathia, e que as suas represálias se justificam pela nossa cathechese – á bala.

Vê-se, porém, que, quando lhes fallam uma linguagem humana, elles se mostram bons e confiados dando até provas de bonhomia, difficeis de encontrar em um Europeu (...) <sup>28</sup>.

O texto reconhece e valoriza o trabalho de “civilização” que estaria sendo empreendido pelo naturalista, mas também reconhece a violência empregada pelo homem branco nos primeiros contatos, distinguindo assim a ação de Rodrigues, que se daria de uma forma pacífica. Nesse mesmo número da revista, foi publicado um retrato do Dr. Barbosa Rodrigues cercado por cenas de suas conquistas na Amazônia (ver imagem 28). Essa imagem, certamente, foi a base do trabalho do artista para compor, anos mais tarde, o óleo *O doutor Barbosa Rodrigues mostrando aos índios do Amazonas o uso dos fósforos*. Ali é possível observar, à esquerda da composição, logo abaixo do retrato, no centro da página, o naturalista mostrando os fósforos a um grupo de índios. Na parte direita inferior da composição, observa-se Rodrigues dentro de uma canoa, conversando com os índios. Na tela, a canoa aparece, fazendo uma referência ao meio de transporte empregado, bem como o rio, em cuja margem se encontra a embarcação. A vegetação tem uma presença intensa no desenho, funcionando como a divisória das cenas. Como, no quadro, o artista escolheu uma única cena para representar, a natureza se tornaria a grande protagonista da cena, de maneira a enfatizar a coragem do explorador ao adentrar territórios desconhecidos, ainda não dominados ou “civilizados” pelo homem branco.

Em 1888, as expedições científicas voltaram a ganhar espaço na revista, a qual publica um artigo no qual comenta sua importância:

---

<sup>28</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 423, p. 6, 12 dez. 1885.

Entre nós, todavia, depois da abolição, a curiosidade intensa e a predilecção que se manifesta no publico por tudo o que seja entrarmos na posse e no conhecimento do nosso território, é um facto, que muito honra o espírito publico.

Há no Brazil, certamente, zonas virgens, vastidões admiráveis, aonde o homem civilizado não entrou ainda. Há regiões desconhecidas, povoadas por tribus, que ainda estão segregadas de toda a civilização. Temos compatriotas, que nem sonham na nossa existência, assim como nós não podemos imaginar também, que este estado de cousas se prolongue por muitos annos<sup>29</sup>.

A necessidade de conhecimento e domínio do território se colocaria cada vez mais presente, de maneira que iniciativas como a de Rodrigues, mas também de outros exploradores, eram noticiadas e exaltadas pela revista (ver imagem 29).

A tela é certamente uma homenagem a tão distinto personagem; todavia, contém elementos bastante instigantes para pensar a produção de Agostini em torno da figura do índio.

Assim como na primeira tela, a exuberância e grandeza da natureza brasileira são reforçadas e o índio também aparece como um elemento que não oferece perigo aos outros personagens, mas há dois elementos especiais nessa tela, um cientista e a luz. O pouco que se vê no quadro é devido exclusivamente à luz que emana do fogo. Quando o cientista mostra os fósforos<sup>30</sup> (palavra de origem grega formada por *phos*, luz, e *phoros*, portador), alguém que é portador de luz estaria também oferecendo o saber, o único elemento que seria capaz de vencer as barreiras físicas e culturais ali presentes. A luz nas mãos do botânico parece ser a grande chave e talvez a resposta que o artista oferece ao país. Talvez só a luz da ciência poderia oferecer um caminho para enfrentar a dimensão natural do país, uma exploração através do conhecimento. Quando se conhece, é mais fácil dominar, mas também preservar. A ciência, uma conquista da modernidade, poderia ser a grande aliada nesse confronto entre a natureza e as conquistas do mundo moderno.

---

<sup>29</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 506, p. 2, 21 jul. 1888.

<sup>30</sup> O elemento fósforo teria sido descoberto acidentalmente, ainda no século XVII, em 1669, pelo alquimista alemão Henning Brandt, quando este tentava transformar urina em ouro. Em 1680, um dos fundadores da química moderna, o britânico Robert Boyle, encontrou o princípio da criação dos fósforos ao reparar que uma chama era formada no processo de fricção entre o elemento fósforo e o enxofre. Todavia, só no século XIX, em 1827, o farmacêutico inglês John Walker produziu enormes palitos de fósforos. Em 1832, na Alemanha, começaram a ser comercializados palitos menores, mas ainda havia um grande risco de autocombustão, problema só amenizado a partir de 1845, com a descoberta do fósforo vermelho. Só em 1855, o sueco Carl Lundström teria feito fósforos seguros. A versão em papelão teria sido criada pelo americano Joshua Pusey, o qual patenteou os fósforos de papelão em 1889.

A pintura de Agostini refletiria a elaboração do seu conhecimento sobre o país, assim como a sensibilidade de um artista apaixonado pelo seu trabalho e pelas possibilidades de propor mudanças. Ao eternizar os atos “civilizacionais” do Dr. Barbosa Rodrigues em uma tela, Agostini não apenas homenageava o botânico mas também apresentaria um discurso de valorização da ciência e do progresso, assim como indicaria um caminho para alcançar a civilização em um país tão grande e marcado por formações étnicas tão distintas.

Até o último ano em que expôs, a figura do índio ainda estaria presente em suas representações. No Catálogo da XVI Exposição Geral de Bellas Artes, inaugurada em primeiro de setembro de 1909, Agostini expôs duas telas, uma delas com o seguinte título: *Um engenheiro atacado pelos índios em Matto-Grosso*. Embora não se tenha uma reprodução dessa tela, o título demonstra o interesse do artista pelo tema em questão. Além disso, o *Jornal do Brazil* publicaria o seguinte comentário sobre a tela: “Angelo Agostini expõe este anno duas telas, a melhor é a menor do que o título *Um engenheiro atacado pelos índios em Matto Grosso*. Quadro movimentado, com felizes efeitos e um conhecimento seguro da nossa vegetação interior (...)”<sup>31</sup>.

Se, por um lado, haveria a necessidade de “civilizar” os povos indígenas conforme foi destacado no papel desempenhado por Barbosa Rodrigues, Agostini também mostraria as dificuldades dessa aproximação através de instigantes ilustrações na *Revista Illustrada*. Por ocasião dos estudos para a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré, cujos relatos começaram a aparecer na *Revista Illustrada* em 1883, a necessidade desse progresso e, ao mesmo tempo, a dificuldade de empreendê-lo eram colocadas em discussão devido à morte de engenheiros e trabalhadores nas obras.

E a estrada de ferro de Mamoré?

Já não devem ser muitos os que d’aqui partiram sadios, alegres, para irem áquellas brenhas levar a nossa civilização.

As febres, as flechas dos selvagens tem feito a mais cruel ceifa<sup>32</sup>.

Os retratos dos engenheiros mortos nesse empreendimento apareceram duas vezes na *Revista Illustrada*. O primeiro, com dois deles, foi apresentado na capa da revista de

---

<sup>31</sup> *Jornal do Brazil*, Rio de Janeiro, n. 252, 09 set. 1909.

<sup>32</sup> PEQUENA Chronica. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 355, p. 7, 22 set. 1883.



maneira bastante intrigante: os dois engenheiros aparecem em uma composição de busto, sobre uma representação onde se observa um grande rio sinuoso, totalmente entrecortado pela vegetação. Em primeiro plano, grandes árvores quebradas ao meio, próximas de uma densa e fechada mata. Logo atrás, na margem do rio, duas cruzeiras cujas sombras refletem naquelas águas. O ilustrador faz um contraste no qual apresenta símbolos de beleza e morte lado a lado (ver imagem 30).

Nesse mesmo número da revista, o caricaturista mostraria os motivos da dificuldade em realizar os estudos e culparia o governo pelos ataques de índios e pelas doenças, os quais estariam causando muitas mortes.

Cinco números depois desse primeiro retrato (ver imagem 31), novamente a revista voltaria a estampar o retrato de mais dois engenheiros mortos devido às condições encontradas no norte do país. Seus rostos também aparecem ladeados pela vegetação e, na parte inferior da composição, destacam-se os grandes rios da região amazônica. Nessas representações gráficas, os índios não aparecem; no entanto, seu habitat, ou seja, a floresta seria destacada. De qualquer maneira, conforme visto anteriormente, os ataques de índios foram um tema bastante explorado pelo caricaturista, algo que provavelmente o inquietava; logo, ganharia espaço em sua expressão plástica.

Agostini levaria para suas telas a atualidade dos debates da corte, bem como suas inquietações acerca do destino do país, com um olhar bastante atento e curioso para as populações indígenas, bem como para a natureza brasileira.

#### **4.3 Paisagens da “exuberante” natureza brasileira**

As matas povoadas de índios e animais ferozes, conforme visto anteriormente, a natureza pitoresca de uma caçada ou que cercava um casebre, ou ainda a vastidão dos pampas foram escolhidas por Angelo Agostini como temas dignos de figurarem nas suas telas. Em um país cercado por tantas belezas naturais, um olhar estrangeiro que por aqui aportava dificilmente conseguia ignorá-las e não ser seduzido. Este fato pode ser facilmente comprovado nos registros pictóricos de vários artistas, como Rugendas, Debret, Taunay, Grimm, entre muitos outros, além dos brasileiros. São muitos os exemplos que a história da arte no Brasil apresenta. O próprio Lebreton, em carta ao Conde da Barca, no ano em que a

Missão Francesa chegou ao Brasil (1816), já notara a importância que esse tema teria para a arte brasileira:

É fora de dúvida que a pintura de gênero é útil e agradável: penso ainda que em país como este, ao qual a natureza prodigalizou todas as riquezas, os Pintores de gênero terão uma mina inesgotável de assuntos de quadros, e que o gosto dos particulares sentirá e encorajará de preferência a pintura de gênero em vez da outra<sup>33</sup>.

Ana Cavalcanti chama a atenção para a valorização que a paisagem iria assumir na AIBA, marcando uma “particularidade” na hierarquia dos gêneros:

De fato, não foi apenas a pintura histórica a encarregada de retratar o país e exaltar a brasilidade, esse papel também foi atribuído à pintura de paisagem. Percebe-se que no Brasil havia uma relação estreita entre os dois gêneros, pois um dos orgulhos nacionais sempre foi a exuberância e beleza de nossas paisagens naturais. É inegável que grande parte de nossas pinturas históricas situa-se ao ar livre e a natureza é ‘personagem’ que participa da composição<sup>34</sup>.

A natureza foi um tema inúmeras vezes lembrado nas publicações de Angelo Agostini e qualificada como “rica, variadíssima, cheia de encantos e surpresas”<sup>35</sup>, ou ainda como “a única coisa decente que felizmente temos”<sup>36</sup>, ou seja, um símbolo digno de representar a singularidade nacional. Além disso, o crítico encorajava os artistas a levar o esplendor da natureza brasileira para suas telas e parece também ter seguido seu próprio conselho. Agostini parecia enxergar na vegetação brasileira a marca mais distinta do país. Conforme destaca Luiz Marques, no prefácio do livro *Paisagem e Academia*, de Elaine Dias: “Caberá à pintura de paisagem dar uma fisionomia ao mito de fundação de um território que será tanto mais ‘brasileiro’ quanto mais permanecer intocado pelo elemento

---

<sup>33</sup> Carta de Lebreton, datada de 12 de junho de 1816 e endereçada ao Conde da Barca. In: BARATA, Mário. Um manuscrito inédito de Lebreton. *Revista do SPHAN*, n. 14, p. 287, 1959 *apud* CAVALCANTI, Ana M. T. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX. Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937). Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. Relatório Final para solicitação de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – FAPERJ. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ. Disponível em: <<http://sites.google.com/site/anacanti/>>. Acesso em: 10 out. 10.

<sup>34</sup> CAVALCANTI, *Pintura de paisagem...*, p. 5.

<sup>35</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 353, p. 2, 1883.

<sup>36</sup> *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 409, p. 7, 1885.

humano, quanto menos maculado for, justamente, por brasileiros”. Esse olhar privilegiado para a natureza, por vezes ambíguo, parece ter permeado a obra de Agostini. A ambiguidade se apresenta no sentido de que a natureza poderia ser, ao mesmo tempo, considerada uma benção, um diferencial, mas também um obstáculo, pelas características selvagens do ambiente natural, incompatível com vários aspectos da chamada civilização.

Por tratar de um tema tão peculiar ao Brasil, a pintura de paisagem ganharia relevância na produção artística nacional, tendo no nome de Félix-Emile Taunay, conforme demonstra Elaine Dias, sobretudo após os anos 1840, um inovador na maneira de olhar e fazer o registro na tela. Segundo as palavras da autora, Taunay: “retomaria algumas das características das ilustrações de viagem e suas investigações científicas, ao mesmo tempo em que manifestaria uma temática atualizada ao transmitir uma mensagem histórica”<sup>37</sup>. Ao destacar a importância da natureza e seu conhecimento, denunciar a destruição desta, ao retratar a presença humana agindo nessa paisagem, tornando suas representações “atualizadas e históricas”, Félix-Émile seria, no Brasil, o precursor de uma abordagem que ganharia novos reforços na segunda metade do século XIX, tornando-se fundamental para a compreensão do desenvolvimento desse gênero no Brasil.

Mesmo tendo realizado comentários satíricos às telas de Taunay *Vista da Mãe d'Água*, *O caçador e a Onça* e *Descoberta das águas termais de Piratininga*, apresentadas em 1879 como obras da Escola Brasileira de pintura, Angelo Agostini parece ter, em termos temáticos, dialogado com o artista. Conforme mostrado anteriormente, Agostini foi um incentivador de expedições de exploração do território, tendo ressaltado a importância do conhecimento produzido a partir desses eventos. Em sua pintura, procurou destacar espécimes brasileiras, trazendo, em todas as suas telas analisadas neste trabalho, a presença humana, além de ter pintado um tema de caça como Taunay. Embora possam estar distantes em suas escolhas formais, em ambos está presente o desejo de tocar nos temas nacionais a partir de um viés assegurado pelos estudos científicos, bem como o de trazer os debates contemporâneos para essas representações. De maneira mais sutil do que Taunay, Agostini também mencionaria a destruição das florestas. Na tela *Interior de floresta com índios e trem*, ao mostrar em primeiro plano um tronco de árvore cortado, também tocaria nessa

---

<sup>37</sup> DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2009. p. 317.

delicada questão. Iria ainda além a sua proposição de temas atuais, ao colocar, por exemplo, uma locomotiva no meio da floresta sendo observada por índios. Conforme discutido no item anterior, o progresso do país e suas condições naturais foram um tema relevante nos debates daqueles anos.

O tema do progresso diante da natureza também seria tratado no México por José Maria Velasco<sup>38</sup> entre final da década de 1870 e início dos anos 1880. O artista mexicano retrataria grandes obras de engenharia cortando a paisagem do país, como em *El Citlaltépetl*, de 1879 (ver imagem 32), na qual se observa uma locomotiva em meio à vegetação, com uma paisagem de montanhas ao fundo. A tela faria referência à estrada de ferro construída da Cidade do México até Vera Cruz, obra concluída em 1872 e que se constituiria em um importante aporte para o desenvolvimento econômico do México. Em 1881, Velasco faria mais uma vez um elogio ao progresso que o país alcançava através da expansão da malha férrea, no quadro *Ponte em Metlac* (ver imagem 33). Nessa composição, uma enorme ponte de ferro e madeira atravessa toda a tela. Sobre ela, uma locomotiva fumegante e desafiadora cruza essa obra da inteligência humana, totalmente cercada pela natureza. Segundo Dawn Ades, nesses quadros o artista “acrescentou uma exuberante folhagem tropical, delicadamente pintada e iluminada contra um fundo escuro: era a natureza e a tecnologia que se contrabalançavam”<sup>39</sup>.

O realismo almejado por Agostini parecia se colocar tanto no plano estético, ao optar por representações verossímeis, quanto no sentido contemporâneo dos debates que vivenciava na corte. O tema da natureza esteve bastante presente em seus periódicos, nos quais esta aparecia tanto pela sua exuberância quanto pelo desafio de dominá-la em busca do progresso. Por ocasião da visita ao Brasil do presidente argentino General Julio Roca, o *Don Quixote* empreenderia um discurso de valorização da natureza brasileira como um marco diferencial do país, colocando-se contra aqueles que viam a natureza como algo menor:

---

<sup>38</sup> José María Velasco (1840-1912) nasceu e morreu no México, onde estudou botânica, matemática, física, além de frequentar aulas na Academia de San Carlos, tendo se destacado nas aulas de pintura de paisagem sob orientação do italiano Eugenio Landesio. Interessou-se por fotografia e litografia tendo publicado um livro sobre a flora do México. Ensinou perspectiva na Academia em 1868, mas, em 1875, assumiria a cadeira de paisagem no lugar do seu professor Landesio. Expôs em Paris em 1889 e viajou pela Inglaterra, Espanha, Itália e Alemanha. Suas pinturas de paisagem são importantes representantes desse gênero nas duas últimas décadas do século XIX no México.

<sup>39</sup> ADES, *Arte na América Latina...*, p. 107.

Espíritos galhofeiros, sempre dispostos á zombaria pessimista, têm lamentado que só possamos offerecer á contemplação dos que vêm nos visitar, as pompas da nossa exuberante natureza... Mas o pessimismo zombeteiro bem sabe que algo de provas de nossa civilização, de nosso adiantamento e de nosso progresso poderemos pantentear-lhes, – além da nossa vegetação vivaz e brilhante, dos nossos elevados píncaros, de nossas densas florestas, de nossas bahias pittorescas, de nossas rissonhas paysagens<sup>40</sup>.

Nesse mesmo número, o ilustrador da revista reafirmaria sua defesa da natureza brasileira através de uma alegoria, na qual se observa uma bela mulher, com os seios nus, coberta por elementos de vegetação, sendo cumprimentada pelo presidente da República Campos Salles e tendo ao fundo da composição uma mata fechada (ver imagem 34). No diálogo que se apresenta entre ambos, o jornal explicitaria sua visão da natureza brasileira, bem como a percepção de sua importância na caracterização da nação:

Dr.Campos Salles. – No meu programma de recepção fostes largamente contemplada pois que tu, mais do que tudo representas a força e belleza do nosso paiz, e serás admirada pelos nossos illustres hospedes.  
Natureza brasileira. – Agradeço e julgo-me feliz em ver um Chefe de Estado olhar para mim com interesse. Quem me amar e souber tratar-me, encontrará também em mim o maior auxilio para a prosperidade da pátria.<sup>41</sup>

Pelo menos dois potenciais da natureza seriam destacados nessa passagem. O primeiro refere-se à sua beleza, revelando-se assim uma temática privilegiada para a arte e, sobretudo, a pintura de paisagem, como meios de valorização e divulgação desta. Mas também seria apontado na natureza um caminho de desenvolvimento, através da exploração das riquezas nela presentes, inclusive pela riqueza do solo, capaz de produzir tão exuberantes matas.

Outra vantagem dessa natureza seria apresentada pela revista, alguns números depois, em uma imagem que faz uma comparação direta com os vizinhos da região do Prata (ver imagem 35). A imagem mostra um sol segurando uma arma de fogo, atacando pessoas

---

<sup>40</sup> ARGENTINA-Brasil. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 89, p. 2, 05 ago. 1899.

<sup>41</sup> *Don Quixote*, Rio de Janeiro, n. 89, p. 8, 05 ago. 1899



e animais indistintamente do lado argentino, enquanto, no Brasil, os dois personagens da revista, Sancho Pança e Don Quixote, descansariam, confortavelmente, sob a sombra de uma frondosa árvore. A vegetação abundante protegeria a população do sol abrasador, enquanto, numa região de pampas, o sol castigaria muito mais.

As ilustrações da exuberância da natureza brasileira publicadas nas revistas atuariam como um meio de promoção e valorização desta, a qual seria reafirmada através das pinturas. O artista optaria por pintar telas de pequenas dimensões, como já notado anteriormente, as quais poderiam figurar em coleções particulares, ou ainda viajar para fora do país como representantes de um dos aspectos mais marcantes do Brasil.

Dentre as telas identificadas como pertencentes à produção de Angelo Agostini, quatro foram identificadas como paisagens pela preponderância da natureza em relação aos outros elementos presentes na representação. A datação das obras é bastante complicada, com exceção daquelas que fazem esse registro junto à assinatura, o que, nesse grupo, significa apenas uma das telas. Os títulos das obras foram identificados através de suas participações em exposições, através das críticas publicadas na imprensa da época, ou ainda pela identificação apresentada nos livros ou artigos onde foram reproduzidas.

A tela denominada *Paisagem* (ver imagem 36) não está assinada pelo artista e se encontra na Casa de Cultura Laura Alvim. No livro de José Moraes de Reis Júnior, *História da Pintura no Brasil*, de 1944, há uma reprodução dessa tela, a qual é atribuída a Agostini. O autor publica o seguinte comentário sobre o artista:

Ao lado desse homem de ação, havia o artista. Agostini não possuía somente verve e espírito para acentuar o ridículo: tinha sentimento – era um emotivo. Para certificar-se desse fato, basta admirar seus quadros. Um desenho geralmente correto e um colorido denso, sentido, traduz o enlevo contemplativo de sua alma diante das belezas, que ferem a sua sensibilidade.

Tratou a natureza brasileira com sentimento e compreensão poética<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> REIS JR., José Moraes. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Ed. Leia, 1944.

O quadro também foi reproduzido no número 21 do *Boletim de Belas Artes*, de 1946, na página 186 do artigo “Angelo Agostini”, escrito por Carlos da Silva Araújo, membro da então Academia Carioca de Letras do Rio de Janeiro.

Há, nesse sentido, alguns elementos que contribuem para que se assuma esta composição como obra de Agostini. Primeiro, há o fato de estar na residência da família do artista, é verdade que sem qualquer registro, um fato comum a todas as telas presentes naquela instituição, mas esta abriga outras obras do artista identificadas por assinatura ou críticas. O trabalho de Reis Junior não oferece maiores informações sobre a tela, apenas a atribui ao artista, de maneira que não haveria, em princípio, motivos para que o pesquisador forjasse essa informação. Por outro lado, Carlos da Silva Araújo teria sido um colecionador, possuindo pelo menos uma obra de Agostini. Parece haver então três fontes que atestam a autoria da obra, de maneira que esta foi incorporada no elenco de obras do artista.

O tema da composição é simples, porém bastante cuidadoso em sua elaboração, na qual o desenho se apresenta como a base da pintura, fato bastante relevante para um desenhista como foi Agostini. Na tela, observa-se um pequeno casebre cercado por uma densa vegetação que praticamente o engole. Trata-se de uma natureza com forte presença do homem, tanto pela construção que aparece no plano intermediário como pela presença da bananeira em primeiro plano à direita e também de uma pequena e quase imperceptível figura abaixada, realizando algum trabalho. O contraste do tamanho da figura com a vegetação ali presente é bastante acentuado. A pintura evoca silêncio e tranquilidade, as sombras projetadas no quintal oferecem uma sensação de lugar fresco, pitoresco, onde o homem se beneficiaria desse convívio próximo da natureza.

O casebre com as visíveis marcas do tempo em suas paredes, nas quais, em alguns pontos, é possível observar o barro vermelho sob o reboco, contrasta com a natureza que parece impassível. O pequeno muro à esquerda da composição e o portão junto à casa, rodeados pela vegetação, ao mesmo tempo em que isolam, também protegem, criando um universo particular e tranquilo, no qual uma figura solitária se ocupa dos seus afazeres totalmente alheia ao seu redor. O artista é cuidadoso com os detalhes, bem como com a projeção das sombras. Com delicadas pinceladas, parece compor as copas das árvores folha a folha, através de um verde que contrasta com os marrons, sendo esse verde depois,

cuidadosamente e estrategicamente, em alguns pontos, pincelado com vermelho, construindo assim o amadurecimento de algumas folhas.

Na casa de Cultura de Laura Alvim, há outra paisagem, esta assinada pelo artista, sem data e sem título (ver imagem 37). Na Exposição Geral da ENBA de 1898, o artista expôs uma tela cujo título foi: *Caçada de Antas (Serra de Theresópolis)*. Por sugestão do título, que revela tratar-se de uma caçada em uma região de serra, identificou-se esta tela com a da casa de cultura, que representa também uma caçada, no meio de uma mata com grandes árvores, o relevo com grandes desníveis, queda d'água, pedras e montanhas ao fundo, elementos que sugerem tratar-se de uma região de serra.

No meio da composição, em uma clareira, observam-se dois homens que acabaram de avistar sua caça, a qual estava sendo cercada e acuada por vários cães. No primeiro plano, também aparece outro homem, de costas, quase encoberto pela sombra, empunhando uma arma em direção à caça. Mais uma vez o homem era colocado em contraste com o gigantismo da natureza e com a bondade desta ao oferecer, gratuitamente, alimento através da caça.

O crítico de arte Oscar Guanabarro comentou várias obras de Angelo Agostini nessa exposição. Quanto a essa tela, teceria o seguinte comentário:

No mesmo caso está a Caçada de antas, na serra de Therezopolis. Angelo Agostini não é caçador e nunca viu uma anta perseguida pela matilha – verdade é que se o illustre pintor se perdesse na floresta virgem no momento de ser levantada a fera, com certeza fugia e adeus quadro. A situação desse quadro é falsa – ou pelo menos pura phantasia do autor<sup>43</sup>.

É curiosa a crítica de Guanabarro, pois ele cobra de Agostini algo que este último também exigia dos artistas, ou seja, a verdade na representação, estudo e observação atenta, bem como o afastamento das idealizações. Por outro lado, o fato de alguém ser caçador não forneceria, necessariamente, condição de representar-se em uma pintura. O artista, este sim, teria condições de representar os diferentes ofícios, inclusive o seu próprio. Guanabarro não explicita no seu comentário quais seriam os elementos responsáveis por falsear a composição; de qualquer maneira, não se refere à vegetação. Talvez o crítico indicasse a

---

<sup>43</sup> GUANABARINO, Oscar. *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 5081, 02 set. 1898. p. 2.

fantasia do artista na maneira como ele organizou os caçadores na paisagem. Há um personagem vestido de branco, no meio da composição, com os braços abertos, que parece mais espantar a caça do que contribuir para sua captura; além disso, não tem arma e parece estar na linha de tiro dos caçadores, localizados tanto à sua frente como nas costas, atrás de uma árvore.

A tela não apresenta perfeitas condições de conservação, está escurecida, com craquelado na pintura, necessitando passar por um urgente processo de restauro. Além disso, a obra está exposta em uma sala com pouca iluminação, de maneira que suas cores parecem carregadas e opacas.

No centro da tela, é possível observar um ponto de luz sobre o caçador, no meio da clareira, em diagonal, uma maneira de iluminar próxima daquela observada na tela *Interior de floresta com índios e trem*.

*Interior de floresta com índios e trem* e *O doutor Barbosa Rodrigues mostrando aos índios do Amazonas o uso dos fósforos* são as outras duas telas que completam o ciclo de paisagens elaboradas por Agostini aqui elencadas. Essas duas obras pertencem à Coleção Fadel, no Rio de Janeiro, e apresentam condições de conservação muito boas.

Nessas últimas três telas, predominam as representações da natureza em seu estado natural, selvagem. São interiores de florestas onde a vegetação, em alguns pontos, ainda estaria intocada pelo homem “civilizado”. O artista apresenta justamente o processo de aproximação humana desses espaços, através da figura do caçador, do naturalista ou da locomotiva. Em todos, a convivência homem/natureza está permeada por tensões, da mesma forma que a natureza se apresenta de maneira soberana, maior tanto na questão da escala humana, quanto no espaço que ocupa nas telas. Parece haver uma imposição da vegetação diante do homem, há a proposição de desafios para este.

Além de destacar as belezas e a exuberância da natureza brasileira, Agostini também apontaria os perigos que esta poderia oferecer ao homem “civilizado”, despreparado para enfrentar as doenças tropicais e os ataques de animais ferozes e índios. A necessidade de modernização e integração do país esbarraria, em alguns momentos, na imponência e no desconhecimento de sua natureza.

Na obra *O doutor Barbosa Rodrigues mostrando aos índios do Amazonas o uso dos fósforos*, a natureza se tornaria a grande protagonista. Os outros personagens presentes são

tão pequenos que quase passariam despercebidos, não fosse o foco de luz colocado no centro da tela, justamente para chamar a atenção para a cena em que o naturalista mostrava os fósforos para os indígenas.

Guanabarinó também comentaria essa tela por ocasião da exposição de 1898:

O Dr. Rodrigues Barbosa mostrando aos índios do Amazonas o uso dos phosphoros, cujo título, como um programma que é, se desvirtua se diante do trabalho.

Quem, longe da exposição, ler no catalogo o titulo desse quadro, julgará que terá de ver um estudo dos nossos selvicolas, quando apenas encontrará uma phantasia – uma bella floresta com umas figurinhas que tanto podem ser Chavantes como Bororós ou Crichanás, entre os quaes está uma figura, que será o Dr. Barbosa Rodrigues, porque lá está o phosphoro em combustão; mas desde que se percebe o erro do titulo fica-se em duvida sobre a authenticidade da floresta do Amazonas e da piroga<sup>44</sup>.

O crítico não aprecia o fato de o artista ter dado o protagonismo da cena para a floresta, criticando a imprecisão do desenho na definição dos personagens. É provável que os índios representados fossem crichanás, fato corroborado pela ilustração que Agostini publicou em 1885, na *Revista Illustrada*, anteriormente citada. Mas o fato é que os personagens assumem um papel totalmente secundário na representação. Talvez a ideia do artista passasse por um desejo de universalização da imagem, de modo a mostrar que qualquer um, diante daquela natureza, seria diminuído. Há ainda a possibilidade de que quisesse sugerir que, independente do povo da floresta que ali estivesse representado, todos precisariam ser “civilizados”, ação que não caberia apenas ao Dr. Rodrigues, mas a todo homem também “civilizado”.

O coração de uma floresta também foi tema de *Interior de floresta com índios e trem*, porém a densidade da floresta seria amenizada com a clareira aberta para a passagem da locomotiva, bem como pela maior proximidade das figuras dos índios, dos quais é possível perceber maiores detalhes. As árvores, na pintura com o Dr. Rodrigues, são tratadas quase como se fossem uma grande massa de tinta, ao passo que, na tela com a locomotiva, além de a iluminação ser maior, pois a luz penetra pelas copas das árvores,

---

<sup>44</sup> GUANABARINO, *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 5081, 02 set. 1898. p. 2.



essas são mais definidas, há um desenho mais preciso, no qual é possível até acompanhar o trançado dos cipós.

Em uma crítica publicada no *Jornal do Commercio*, o crítico afirmaria que:

O Sr. Angelo Agostini não é dos mais modernos na factura; expõe apenas dous trabalhos: uma paisagem – “Através das mattas”, um recanto de matta cortada por uma linha ferrea, na ocasião em que acaba de passar um trem que se vê affastar-se ao longe sujando o céu de um rolo de fumaça pardacenta, dous índios surgem da esquerda, espantados com o apparecimento do monstro desconhecido. O assumpto é feliz, mas não é muito novo. É um tanto monótono e de entonação demasiado escura<sup>45</sup>.

Embora o crítico atribua outro título à tela, pela data e pela descrição trata-se da mesma obra. A observação com relação à modernidade do artista talvez pudesse se dever a duas questões. A primeira é que Agostini teria ficado algum tempo fora da cena carioca, já que foi para a Europa em 1888, só retornando em 1894. Como o artista teria ficado tanto tempo fora do Brasil, vivendo na França, o local das novidades artísticas, talvez o crítico esperasse de Agostini algo mais inovador tanto no aspecto formal quanto no tema. É provável que o comentarista do jornal esperasse um tema menos nacional e mais francês, como uma paisagem daquele país, por exemplo.

Com relação a ser um tema já utilizado por outros artistas, poderia ser no sentido de mostrar índios na floresta, ou uma locomotiva, mas a junção desses elementos certamente foi inovadora, produto de um olhar acurado de artista e de caricaturista, que captaria as tensões da sociedade traduzindo-as em imagens.

Aliás, é bastante curioso esse diálogo que se estabelece na obra de Angelo Agostini. Através dos dois meios plásticos mais importantes na carreira do jornalista/crítico/artista se veria o Brasil, seus símbolos e seus problemas sendo discutidos com a sociedade.

As artes plásticas (pincel) aliadas a um meio gráfico (lápis) de grande circulação, como foram as revistas ilustradas, ofereceriam ao artista uma oportunidade ímpar de atuação em prol da concretização de um projeto maior: contribuir para conduzir o país ao caminho do progresso através do seu trabalho, colocando-o ao lado das grandes nações europeias.

---

<sup>45</sup> *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 15 set. 1895. p. 2.

#### 4.4 A diversidade da pintura de gênero

Esse gênero oferecia ao artista a possibilidade de levar para as telas seu olhar sobre aspectos particulares da sociedade que o circundava, a intimidade de um *atelier*, seus interesses mais íntimos. Quando se pensa em um artista como Agostini, o qual também foi um homem da imprensa, com uma produção gráfica extremamente extensa, tendo desenhado temas da política, passando pelos problemas de infraestrutura da cidade até os eventos sociais, policiais e culturais, o interesse pela pintura de gênero parece ter sido uma forma de expressar seu olhar mais pessoal e curioso. Embora só se tenha encontrado quatro telas assim classificadas, os registros de títulos apresentados nas exposições indicam que sua produção foi bem mais extensa, sendo reconhecido o mérito de alguns desses trabalhos pela crítica da época.

Além das duas telas nas quais Agostini retrataria a emblemática figura do gaúcho em seus trajés típicos (as quais podem ser vistas como pintura de costumes), também representaria uma cena de *atelier*, tantas vezes evocada por outros artistas no registro do seu ofício, além de uma cena da paisagem carioca, com alguns personagens comuns às ruas da corte naquele período. Dessa última tela foi encontrada apenas uma reprodução em preto e branco.

A história da arte revela exemplos clássicos do artista no exercício do seu ofício ou no seu ambiente de trabalho, representação que levantaria a discussão acerca do fazer do artista, do seu lugar na arte. Um exemplo eloquente pode ser visto na obra *As meninas*, de Velazquez. Ali, o artista, em uma complexa composição na qual olha diretamente para o espectador, se representa fazendo um retrato dos reis da Espanha, figuras que aparecem de maneira muito discreta, refletidas em um espelho no fundo da composição. Ao mostrar os bastidores do retrato, o pintor se coloca como autor, projetando assim a figura do artista para um patamar elevado na discussão do fazer artístico. No século XIX, vários artistas levariam para suas telas o seu ambiente de trabalho, como Gustave Courbet, José Malhã, entre outros. No Brasil, Almeida Junior pintaria duas cenas bastante conhecidas do público brasileiro, *O descanso da modelo* e *O importuno*, nas quais o espaço onde o artista desenvolvia sua atividade seria apresentado ao público com grande riqueza de detalhes.

Angelo Agostini também revelaria ao público a intimidade do *atelier* através de um pequeno quadro, sem título, assinado, porém sem data, pertencente a uma coleção particular

do Rio de Janeiro (ver imagem 38). O ambiente apresentado pelo artista é amplo; nele aparecem vários objetos do fazer artístico, como cavaletes, caixa de tintas, tecidos, várias telas, diversos objetos nas paredes, tapetes, inclusive indumentária indígena, como um cocar. Dentro do *atelier* há cinco pessoas, duas mulheres pintando, dois homens, logo atrás, que observam as pintoras, além da modelo, a qual se veste após posar para as artistas. Esta está praticamente escondida, aparece logo atrás do cavalete da pintora em primeiro plano, parcialmente encoberta pelo tecido azul à esquerda da composição. Dois desses personagens são identificados: a personagem em primeiro plano vestida de marrom, pintando a tela, seria a pintora Abigail de Andrade e o homem sentado, logo atrás da segunda pintora, seria o próprio Agostini.

Essa tela tem uma grande importância no trabalho de Angelo Agostini, assim como revelaria um momento de sua vida na Europa, quando viveu ao lado da pintora Abigail de Andrade, a qual foi sua aluna no Brasil. Os dois artistas tiveram um romance que causou grande escândalo na corte, tendo Agostini se separado de sua primeira esposa e tido dois filhos com Abigail, Angelina e Angelo Agostini, este último morto em Paris, pouco depois de sua mãe. Ana Paula Simioni, em seu trabalho *Profissão Artista. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, discute esse episódio na vida da artista, bem como chama a atenção para algumas das questões que essa tela evocaria:

Nessa tela estão aludidos temas importantes. Há uma representação primeira: a do próprio ato de pintar e dos métodos envolvidos nesse processo; mas há uma outra representação implícita, a da mulher artista em exercício. Trata-se de uma figura feminina elegantemente trajada, sentada diante do seu cavalete, fixando um modelo-vivo feminino naquela tela ainda inacabada. Tal artista não está sozinha, mas, bem ao contrário, conta com o aval, carinhoso e estimulante, por parte de seu companheiro. Ao lado da evocação dos elementos caracterizadores do métier do artista acadêmico, desponta a imagem de um casal de artistas como uma parceria efetiva e profissional<sup>46</sup>.

Agostini se faria representar como um apreciador do trabalho de sua mulher, bastante atento e observador. Aquele ambiente poderia, em outros momentos, ser

---

<sup>46</sup> SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008. p. 227.

compartilhado pelo casal; nesse sentido, o artista revelaria sua intimidade ao lado de Abigail, assim como o fator que os teria aproximado, a arte. Nesse quadro, o artista também deixaria clara sua concepção acerca da arte como uma atividade pautada na observação direta dos objetos, no estudo demorado, na necessidade de exemplos e de uma orientação segura. Afinal, além das próprias artistas, Agostini seria a figura mais interessada no que elas faziam, já que o outro personagem masculino parece até um pouco entediado, com a cabeça apoiada sobre a mão. O artista talvez estivesse ali supervisionando e instruindo as mulheres, atividade, aliás, que já tinha desenvolvido tanto em aulas particulares como nas classes femininas no Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro.

Em outro momento, Abigail de Andrade também retrataria Agostini em seu *atelier*, pintando. Na tela datada de 1889 e denominada *Interior de Atelier*, embora a pintora também apareça na composição, é apenas Agostini que pinta. Em um ambiente sóbrio, no qual as paredes estão totalmente revestidas por inúmeras telas, Abigail folheia uma revista enquanto, em primeiro plano, o artista, de costas para o público, se concentra na execução de sua pintura. O público é convidado a apreciar o trabalho do artista, o seu processo criativo.

Embora estejam no mesmo ambiente nos dois quadros, Abigail e Agostini não trabalham juntos. É como se a artista concedesse a Agostini o mérito do grande artista, do professor ao qual deveria respeito, assim como parte de sua formação como pintora. Em ambos, há um discurso de valorização da figura do artista, cuja atividade teria a possibilidade de sair da intimidade do *atelier* e ganhar o mundo, compartilhar com as mais distintas pessoas um momento comum, aquele de estar diante da cena escolhida pelo artista.

A tela denominada *Paisagem Carioca* (ver imagem 39), foi localizada em uma reprodução publicada no número 21 do *Boletim de Belas Artes*, de 1946, o mesmo que trouxe a tela *Paisagem*, acima mencionada. Nessa publicação, a obra é datada como sendo de 1903, bem como é apresentada como parte da coleção do autor do artigo, Carlos da Silva Araújo.

O ambiente escolhido pelo artista mostra, provavelmente, uma região mais afastada da cidade, pela ausência de calçamento e pela quantidade de casas bastante esparsas. Ali se observam, em primeiro plano, dois homens montados em cavalos, trajando um uniforme, o qual os distingue dos civis mais ao fundo da composição. Há, logo atrás dos cavaleiros, um

casal de negros conversando, uma criança brincando com um cachorro, enquanto um homem bem vestido e de chapéu caminha para o fundo da composição. O terreno é bastante acidentado, com muitos morros e algumas construções em diferentes níveis da composição. A vida parece seguir tranquila entre as personagens que compõem a tela, sendo que apenas as duas figuras nos cavalos esboçam olhares atentos, como se procurassem algo ou vigiassem. Pela forma como estão vestidos, talvez representem autoridades policiais.

Dentre as pinturas identificadas como sendo de Agostini, essa imagem é a única na qual aparecem negros, ao passo que, durante muitos anos, conforme visto no segundo capítulo, esses figuram em suas revistas ilustradas de maneira abundante. O certo é que, ao retratar a paisagem urbana carioca, certamente, não poderia ignorar a presença constante desses personagens, movimentando-se pela cidade nas mais diversas atividades. A negra que aparece nessa imagem, por exemplo, carrega sobre a cabeça uma bacia, ou alguma espécie de cesto, indicando que estaria no exercício de suas funções. No entanto, são figuras que aparecem em um plano intermediário, com uma importância muito menor na representação do que os cavaleiros em primeiro plano.

O destaque dado a essas duas figuras, representantes de alguma força do governo, é intrigante, sobretudo no que diz respeito ao personagem cujo cavalo está voltado para a frente da tela. Parece que o artista quis fazer um retrato equestre desses dois personagens, representando-os no cumprimento do seu dever. No entanto, os animais não parecem ser representantes de uma linhagem nobre de cavalos, fato que ofereceria nobreza e dignidade aos retratados. Talvez o artista não tenha tido melhores modelos, ou ainda tenha intencionado ser bastante realista, não falseando a realidade. De qualquer maneira, com essa tela, mostra ter domínio e equilíbrio em suas composições, bem como oferece ao público uma cena do Rio de Janeiro.

A datação indicada para a tela é de 1903. Se estiver realmente correta, bem como o título, o artista mostraria uma imagem do Rio de Janeiro bastante diversa da imagem que se veiculava da capital do Brasil naquele período. Em um momento no qual a cidade sofria grandes processos de modernização com as reformas de Pereira Passos, com os alargamentos de ruas, destruição de cortiços, entre outros, o artista optaria por mostrar outra face da cidade. Basta lembrar algumas telas de Gustavo Dall'Ara, como *Arcos da Lapa*; *Arcos da Lapa com Chuva*; *Rua Buenos Aires, Rio de Janeiro*, além das várias imagens dos



tílburis pelas ruas do Rio de Janeiro, para que se possa acompanhar as mudanças pelas quais a cidade passava e o confronto com a escolha de Agostini. É claro que o artista poderia ter representado um momento anterior da cidade, ou seja, não necessariamente teria pintado uma cena contemporânea, ou, como dito anteriormente, talvez se tratasse de uma região mais afastada. De qualquer maneira, é bastante intrigante uma tela com o título *Paisagem Carioca*, pintada no início do século, trazer uma representação como a que se observa. Quem sabe não seria mais uma das ironias tão presentes na prática caricatural e jornalística do artista?

A diversidade de imagens que o artista criou nesse gênero, assim como em outros, permite que se possa, mais uma vez, afirmar que a pintura não foi uma atividade menor na vida de Agostini, bem como refletiu seu interesse e olhar atento para a sociedade brasileira como um todo e para as possibilidades que a arte da pintura poderia lhe proporcionar.

#### 4.5 A delicadeza da Alegoria

Em 1901, o catálogo da VIII Exposição Geral de Belas Artes da ENBA, inaugurada em primeiro de setembro, anunciava a exposição de uma única tela de Agostini, sobre a qual *O Paiz* publicaria o seguinte comentário:

O catalogo da exposição cita em primeiro logar a Aurora de Angelo Agostini, uma bela fantasia em que a figura symbolica esvoaça entre as cores da madrugada no meio daquela poética [luta] da luz que vem surgindo e as trevas que se dissipam. No gênero allegorico é esse um dos melhores trabalhos existentes nesta capital<sup>47</sup>.

A descrição apresentada pelo jornal parece bastante fiel acerca da tela de 2 metros de altura por 1,20 de largura, hoje exposta na Casa de Cultura Laura Alvim e que apresenta alguns problemas de conservação (ver imagem 40). A pintura foi feita com pinceladas bastante delicadas, além de ser uma composição na qual o artista parece ter brincado mais com as cores, deixando-as, sobretudo na composição do céu, se sobreporem ao desenho, ainda bastante presente.

A figura de uma mulher nua, de corpo muito alvo, longos cabelos loiros, envolta em um véu transparente, flutuando, com os braços voltados para o alto, como se espreguiçasse,

---

<sup>47</sup> *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 6174, 3 set. 1901.

apresenta uma expressão suave, com um leve sorriso, e parece ter acabado de despertar de um sono tranquilo.

O azul é o tom preponderante na composição, misturando o corpo da mulher com o céu. Suas pernas são iluminadas pelo sol, que ainda não despontou, mas já deixa sua luz iluminar o horizonte, representado logo abaixo dos pés da mulher, ao centro inferior da tela. Essa luz dá às pernas da figura um tom róseo, bastante delicado. A base do quadro é composta de um verde suave, provavelmente a água do mar que se encontra no horizonte com algumas nuvens acinzentadas, as quais se abrem para deixar a aurora aparecer.

A paleta do artista nessa obra bem como a figura da jovem mulher remetem a uma composição anterior, também alegórica, uma alegoria da pintura, que apresenta um esquema de composição muito próximo. Trata-se do quadro de Almeida Junior *A Pintura*, de 1892 (ver imagem 41). A figura feminina de Almeida Júnior apresenta formas mais carnavais, seus seios não são velados, apenas seu sexo é coberto pelos longos cabelos ruivos. O rosto da personagem esboça uma sensualidade que, na figura de Agostini, lembra mais um despertar inocente. Embora as formas do corpo da *Aurora* estejam sensualmente delimitadas, são também delicadamente veladas pelo véu que envolve o seu corpo.

Ambas se encontram numa interface entre o céu e a terra, mas a *Pintura* está cercada por uma atmosfera mais etérea. Na *Aurora*, o céu é perfeitamente identificável. Enquanto a cor da *Aurora* se mistura àquela do céu ao fundo, a *Pintura* se destaca do fundo da tela, onde há muito branco nas extremidades, ao passo que o verde e o azul se concentram no centro da tela. Somente a parte abaixo dos joelhos da figura de Almeida Júnior seria tomada pelo branco do fundo da tela.

Almeida Junior evidencia em sua alegoria o que considerava atributos da pintura. Segundo o texto do catálogo realizado por ocasião da exposição “Almeida Junior um criador de imaginários”, ocorrida em 2007, na Pinacoteca do Estado de São Paulo:

(...) o artista coloca de forma sintética as unidades indispensáveis para tal prática, segundo os padrões naturalistas da época: o cromatismo variado, simbolizado na paleta e nos pincéis, mantidos pelas mãos e pelos braços elevados da moça, firmando uma posição destacada na hierarquia da tela; a observação rigorosa do natural, presente no estudo anatômico; liberdade no agenciamento das unidades para glosar conteúdo, alinhados ao

domínio e à variedade no fazer, documentado nos aspectos lúnicos, texturais e composicional<sup>48</sup>.

A alegoria de Agostini não trata de um ofício como aquela de Almeida Júnior, mas de um momento do dia no qual surge uma luz anterior ao despontar do sol propriamente dito no horizonte. A aurora também faz referência ao início, à origem, ao nascimento, ao princípio. Nesse sentido, o artista emprega uma luminosidade tênue que remete ao amanhecer e a figura da mulher que desperta apresenta a suavidade e beleza do novo, do puro, do sereno.

*O Paiz* afirmaria que o presidente da República no período em que foi exposta a obra via poesia na tela de Agostini: “(...) A *Aurora*, de Angelo Agostini, tem realmente a poesia que lhe [...]”<sup>49</sup> o Dr. Campos Salles”<sup>50</sup>.

Em 1883, Almeida Júnior pintaria um quadro também denominado *Aurora* ou *Sonho* (ver imagem 42). Em uma tela de formato circular, o artista colocaria no centro da composição uma mulher sentada e adormecida, sobre a qual incide uma luz suave, a qual deixa ver seu torso nu, muito alvo. A parte inferior do seu corpo está coberta por um tecido amarelo. A figura está sobre nuvens, tendo ao lado esquerdo e direito figuras de crianças, algumas delas também adormecidas. As figuras que aparecem atrás da Aurora seguram instrumentos musicais. Embora remeta a um espaço etéreo, a composição apresenta figuras delicadas, mas com formas humanas bem definidas. Enquanto Agostini escolheu o momento em que a aurora despertava, Almeida Júnior escolheu o instante anterior; no entanto, a luz que está no peito da figura feminina logo iluminará seu rosto e então a despertará.

A utilização de alegorias na pintura é um artifício bastante antigo na história da arte. Além disso, Almeida Júnior já teria se ocupado do tema escolhido por Agostini, muitos anos antes deste. É claro que as criações dialogam muito mais pela temática do que pelas escolhas formais, não há cópias ou plágios. Algumas das criações de Eliseo Visconti para a

---

<sup>48</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Junior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. 336p. Catálogo de exposição, 25 jan.-15 abr. 2007, Pinacoteca do Estado de São Paulo. p. 186.

<sup>49</sup> Trecho ilegível

<sup>50</sup> *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 6175, 04 set. 1901.

decoração do teatro Municipal do Rio de Janeiro também parecem dialogar com essa obra de Angelo Agostini, pelo emprego suave das cores com alegorias que flutuam.

Agostini decide pintar esse tema em um momento avançado de sua carreira, embora nas suas revistas tenha sempre empregado o recurso das alegorias. A imagem da natureza, mostrada anteriormente, é apenas um dos muitos exemplos utilizados pelo artista. Sendo um tema caro à história da arte, é provável que Angelo Agostini tenha tido o desejo de provar sua habilidade de criação alegórica também em óleo. Criou, assim, uma imagem diversa do conjunto conhecido de sua produção pictórica, tanto pela temática quanto pelo emprego das cores.

#### **4.6 Retratos: exercícios fisionômicos.**

Na casa Costrejean tem estado exposto, pintado a óleo pelo Sr. Angelo Agostini, um retrato do Dr. Manoel Rodrigues Monteiro de Azevedo<sup>51</sup>, para ser offerecido por alguns amigos a este conhecido medico, hoje seu aniversário natalício.

Dizer de um retrato de Angelo Agostini que está parecido é inútil porque todos sabem o quanto este artista possui o dom da semelhança. O que há neste trabalho mais para elogiar é a suavidade da modelação e o vigor do claro escuro<sup>52</sup>.

A citação acima mostra como, em um momento no qual a *Revista Illustrada* vivia seu auge, Agostini desempenhava sua atividade de pintor, produzindo retratos por encomenda. A atividade com a qual o artista iniciou sua vida profissional parece tê-lo acompanhado por toda a vida. Suas revistas ilustradas atuaram como a melhor propaganda que um retratista poderia ter, pois foram inúmeros os retratos de personalidades nelas publicados por Agostini. Mesmo em suas caricaturas mais jocosas, nas quais políticos adquiriam corpos de vegetais ou animais, seus rostos eram conservados com semelhança fotográfica.

Assim, não era de se admirar que seus serviços como pintor de retratos fossem solicitados tanto por anônimos que queriam ter seus rostos eternizados quanto por grupos

---

<sup>51</sup> Médico oculista, na década de 1870 trabalhou na Casa de Saúde de Santa Thereza, que se localizava na Rua do Riachuelo, número 88, de propriedade e dirigida por Glycerio Thaumaturgo da Silva.

<sup>52</sup> *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 328, 25 nov. 1885. p. 1.

que queriam homenagear alguma personalidade, como fizeram os alunos da faculdade de Direito em São Paulo, ainda nos anos de 1860, ao encomendar um retrato de José Bonifácio ao artista, ou, como foi mostrado na citação, um grupo de amigos que queria presentear um destacado médico.

Deve ter sido com o objetivo de homenagear um benfeitor da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência que Agostini foi encarregado de pintar, em grandes dimensões, o retrato do engenheiro e geógrafo, comendador José Marques de Carvalho. O título de comendador se devia à condecoração oferecida pelo Imperador D. Pedro II, com a ordem da rosa, a qual seria colocada em destaque no retrato, sobre o fundo negro das vestes do retratado (ver imagem 43).

A obra está hoje na sala anexa à igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, na qual se encontram mais dois retratos de irmãos benfeitores da ordem. Os retratos são do Dr. Francisco da Motta e de Ignacio da Silva Medelle, sendo este último assinado por Ernest Papf. Agostini também assinou o retrato de Carvalho.

A tela pintada por Agostini se encontra bastante degradada, com várias perfurações, bem como apresenta alguns retoques amadores na pintura, os quais aparecem até mesmo em fotografias, como pode ser observado na imagem em anexo.

O retrato de corpo inteiro apresenta uma paleta bastante escura, com a utilização de tons negros, marrons e verdes. As cores mais vibrantes, como o vermelho e dourado, aparecem nas insígnias colocadas sobre um hábito negro que veste a figura, assim como a cor clara do cordão de São Francisco, amarrado na cintura, que se destaca sobre o hábito, bem como o branco dos punhos e da gola. Suas mãos e seu rosto, este último com uma bem cuidada barba, parcialmente embranquecida, são também áreas mais claras que se contrastam com o ambiente. A figura não olha para o espectador, apresenta uma leve torção do rosto em relação ao corpo. Com a mão direita, afasta uma cortina verde com detalhes dourados, deixando perceber outro ambiente, no qual se observa uma escrivaninha, uma cadeira de madeira com estofamento em veludo avermelhado e uma parte pequena de uma janela, a qual permite a entrada de luz naquele espaço. À direita, observa-se que há na parede uma tela com moldura dourada; trata-se também de um retrato, no qual há a figura de um homem, com barba escura, todo vestido de preto, volta seu rosto para o público.



Em uma tela com mais de dois metros de altura, Agostini ofereceu ao personagem um imponente retrato, evocando uma importante tradição retratística de nobres e eclesiásticos, na qual se destacaram artistas como Rubens, Velazquez, Holbein, Rembrandt, entre outros artistas.

O retrato de José Bonifácio (ver imagem 44), anteriormente mencionado na nota do *Cabrião* de 1867, - uma encomenda dos alunos da Faculdade de Direito de São Paulo -, é bastante parecido, em termos de construção e dimensão, com este do comendador José Marques de Carvalho. A tela ainda permanece na Faculdade de Direito da USP, está exposta na sala Visconde de São Leopoldo, com acesso restrito. A obra possui uma moldura dourada e mede 2,35 metros de altura por 1,53 metros de largura, não está assinada ou datada, nem possui qualquer documentação acerca de sua entrada na instituição.

O quadro se encontra em bom estado de conservação, diferentemente do anterior, como pode ser observado nas imagens em anexo. José Bonifácio foi retratado em um ambiente de trabalho representado de corpo inteiro, está vestido de preto, tem sua mão direita apoiada sobre uma mesa, sobre a qual estão alguns objetos como papel, um livro vermelho, um globo, etc. Usa uma luva branca na mão esquerda, com a qual segura a luva da mão direita. Ao fundo, à direita do personagem, é possível observar uma estante de livros. Atrás deste há uma cadeira de madeira com estofamento verde sobre a qual está uma toga vermelha.

A tela, como a anterior, usa tons escuros, de maneira que os pontos de luz aparecem no rosto do personagem, na camisa branca que se destaca sob o terno preto, nas mãos e nas luvas. A imagem é construída de modo a oferecer vários atributos da profissão de advogado do personagem retratado. Agostini faria anos mais tarde outro retrato de Bonifácio, conforme visto no capítulo I, agora por ocasião de sua morte em 1886, quase vinte anos depois do primeiro retrato pintado em 1867. Não usaria o óleo, mas o lápis litográfico na *Revista Illustrada* (ver imagem 18 no anexo de imagens do capítulo 1). Na imagem da revista Bonifácio aparece mais velho, além disso, o artista agora opta pelo modelo do medalhão. Nas duas representações confere dignidade ao representado, uma provável reverência ao homem político, de princípios liberais, que foi José Bonifácio.

Na casa de Cultura Laura Alvim, há um retrato assinado por Agostini, de meio corpo, cujo personagem evocaria uma figura do norte europeu anterior ao século XVIII (ver

imagem 45). O tratamento delicado que o artista dá à gola da roupa do personagem lembra o mesmo cuidado oferecido por artistas como Frans Hals, Rembrandt e o próprio Rubens, bem como o contraste do branco dessas golas com a roupa escura, as quais permitem ao observador distinguir as diferentes texturas dos tecidos retratados.

Nesse retrato, Agostini parece querer provar sua habilidade como pintor, compondo um retrato extremamente cuidadoso, no qual sobrepõe texturas. A delicada renda da gola do personagem, trabalhada em seus mínimos detalhes com um pincel bastante fino, compõe um rico e delicado traçado. Ela está assentada sobre o macio veludo da blusa decorada com fitas e botões dourados. Nos braços, há duas aberturas que permitem enxergar um tecido azul, bem mais fino que o veludo. A barba hirsuta e acinzentada do personagem, composta por finas pinceladas de tinta, permite distinguir os fios que a compõem. O rosto envelhecido e róseo da figura deixa ver as marcas do tempo, sobretudo pelas bolsas abaixo dos olhos e pelas marcas de expressão na testa. O chapéu sobre a cabeça tem a aba ornamentada com um dourado muito próximo daquele utilizado na blusa. O artista mostra um penacho vermelho que decora o chapéu, mas que aparece apenas atrás da cabeça do personagem. O fundo negro da composição faz a figura ser projetada para a frente do quadro, isolando-a de qualquer contato com esse fundo.

Embora o retratado esteja de frente para o espectador, seu rosto está levemente voltado para a esquerda da tela, de maneira que é visto em leve perfil. Seu olhar também não encara o observador, volta-se para a esquerda, de onde vem a luz que o ilumina, fazendo com que o chapéu projete uma sombra sobre parte de sua testa e sobre a gola branca.

Não há qualquer informação sobre a identidade do retratado. Pela forma como o artista o paramentou, pode tanto se tratar de um retrato histórico como ser apenas uma criação do artista para praticar seus conhecimentos plásticos, ou ainda para homenagear uma tradição nórdica do retrato, a qual poderia ser admirada pelo artista. Em suas críticas publicadas na *Revista Illustrada*, Agostini mencionaria, em pelo menos três momentos, os nomes de artistas do norte europeu, como Rembrandt, Rubens, Van Dyck e Van der Helst, sempre com reverência, denominando-os como “grandes mestres”, ou como artistas que teriam se libertado da influência estrangeira para formar uma escola de arte nacional. O

certo é que Agostini não apenas conhecia esses artistas como apreciava seus trabalhos; assim, pode ter feito este retrato para dialogar com eles.

Agostini parece também ter se aventurado na prática de retratos coletivos. Embora não se tenha encontrado uma reprodução desse tipo, há uma crítica publicada por ocasião da XVI Exposição Geral de Belas Artes, inaugurada em primeiro de setembro de 1909, na qual Agostini expôs o quadro *O Almirante durante a 1ª sessão de 1907, com assistência do Presidente da República*, a qual diz o seguinte:

A 1ª Sessão do Almirantado, com sua série enorme de retratos, alguns feitos com muita felicidade e semelhança. Se o gênero retrato é difícil por si só, calcula-se uma série de retratos sobre tela e ver-se a quanto [...] o artista para conseguir algo de efeito e de composição<sup>53</sup>.

Embora o crítico, no trecho anterior ao citado, pareça não ter gostado muito do resultado final da tela, não deixaria, no entanto, de destacar a habilidade do artista com os retratos, bem como de notar a dificuldade acerca daquela prática.

Alguns meses antes de morrer, o artista ainda teria trabalhado com retratos; pelo menos é o que parece indicar a participação na exposição acima citada. Essa prática parece ter sido exercida tanto como forma de aumentar a renda com os retratos por encomenda quanto como um exercício artístico prazeroso, no qual representou fisionomias mas também experimentou cores, formas e texturas.

O percurso apresentado até aqui parece ser bastante ilustrativo da presença e relevância da arte na vida de Angelo Agostini. O artista pode não ter sido um inovador de formas – afinal, não propôs uma nova maneira de fazer arte, pelo contrário, defendia a mimese da natureza –; no entanto, sua produção se mostraria coerente com sua visão acerca da arte, além de ter reservado um espaço considerável para esta, tanto em suas revistas quanto na sua vida profissional. Debateu e defendeu a arte atribuindo-lhe a mesma importância que via nos temas políticos e econômicos, de maneira a incentivar artistas, poderes públicos e sociedade civil a reconhecerem, valorizarem e trabalharem em prol dela.

Agostini também levou para suas telas a atualidade de algumas questões colocadas naquele momento acerca da exploração do território, das dificuldades e dos conflitos com a

---

<sup>53</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n.252, 09 set. 1909.

população nativa, dos limites do processo de “civilização” e da garantia da manutenção do nacional, bem como explorou as tensões entre o progresso – expresso nas inovações técnicas – e a natureza. Agostini foi um artista sensível às demandas do seu tempo, para as quais formularia respostas orientadas por suas convicções e seus anseios.

## **Anexo de imagens**

### **CAPITULO IV**

#### **Um artista dos pinceis**





Imagem 1: Angelo Agostini. *O Gaúcho*

C. 1882 - óleo sobre tela – 33 x 48 cm (Casa de Cultura Laura Alvim)



Imagem 2: Angelo Agostini. *Gaúchos*, 1904. Acervo Galeria de Arte, Rio de Janeiro.

Fonte: CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Ed. Pinakothèque, 1983.





Imagem 3: Rosa Bonheur. *Le marché aux chevaux* (1853). Metropolitan Museum de Nova York



Imagem 4: *Don Quixote*, Rio de Janeiro, ano I, N.12, p.5 13/04/1895.



Imagem 5: Francisco Laso: *O índio alfarero*, 1855. Óleo sobre tela, 1,35 x 0,86 m

Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana.

Fonte: ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. [Tradução Maria Thereza de Rezende Costa] São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1997. p.38





Imagem 6: Angel Della Valle: *La Vuelta del malón*. 1892. Óleo sobre tela, 186,5 x 292cm. Buenos Aires: MNBA

Fonte: [http://www.mnba.org.ar/obras\\_autor.php?autor=91&opcion=1](http://www.mnba.org.ar/obras_autor.php?autor=91&opcion=1)



ANNO 8. RIO DE JANEIRO, 1883. Nº 348

# REVISTA ILUSTRADA

<b>CORTE</b>		<b>PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI.</b> A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas A RUA DE GONÇALVES DIAS, Nº 86, 1.º ANDAR.	<b>PROVINCIAS</b>	
ANNO	18\$000		ANNO	20\$000
SEMESTRE	9\$000		SEMESTRE	11\$000
TRIMESTRE	5\$000		AVULSO	\$600



Arre! Coitado! Já não bastava as que tinha; os nossos medicos politicos entenderam agora arrumar-lhe com essa bicha-monstro em cima!

Imagem 7: Angelo Agostini, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1883, N. 348



Anno 1

Rio de Janeiro, 13 de Abril de 1876.

Nº 18

# REVISTA ILUSTRADA

## CORTE

Anno 16 \$ 000  
Semestre 8 \$ 000  
Trimestre 5 \$ 000

## PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI

A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas  
à Rua da Assembleia 44 Officina Lithographica da Revista Illustrada

## PROVINCIAS

Anno 20 \$ 000  
Semestre 11 \$ 000  
Annuo 5 \$ 000



Melhoramentos da cidade do Rio de Janeiro.

Cidade — Mas eu ficarei bonita mesmo?

— Ora se ficará bonita... com estas pinturas e postigos que a commissão lhe aconselha, podera a Senhora ainda illudir alguns fluminenses, mas cá para nós nunca hade passar de uma velha e feia cidade.

Imagem 8: Angelo Agostini, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1876, N.18.





Imagem 8a: Angelo Agostini, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1879, N. 183, p5





Imagem 9: Angelo Agostini, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884, N. 387.



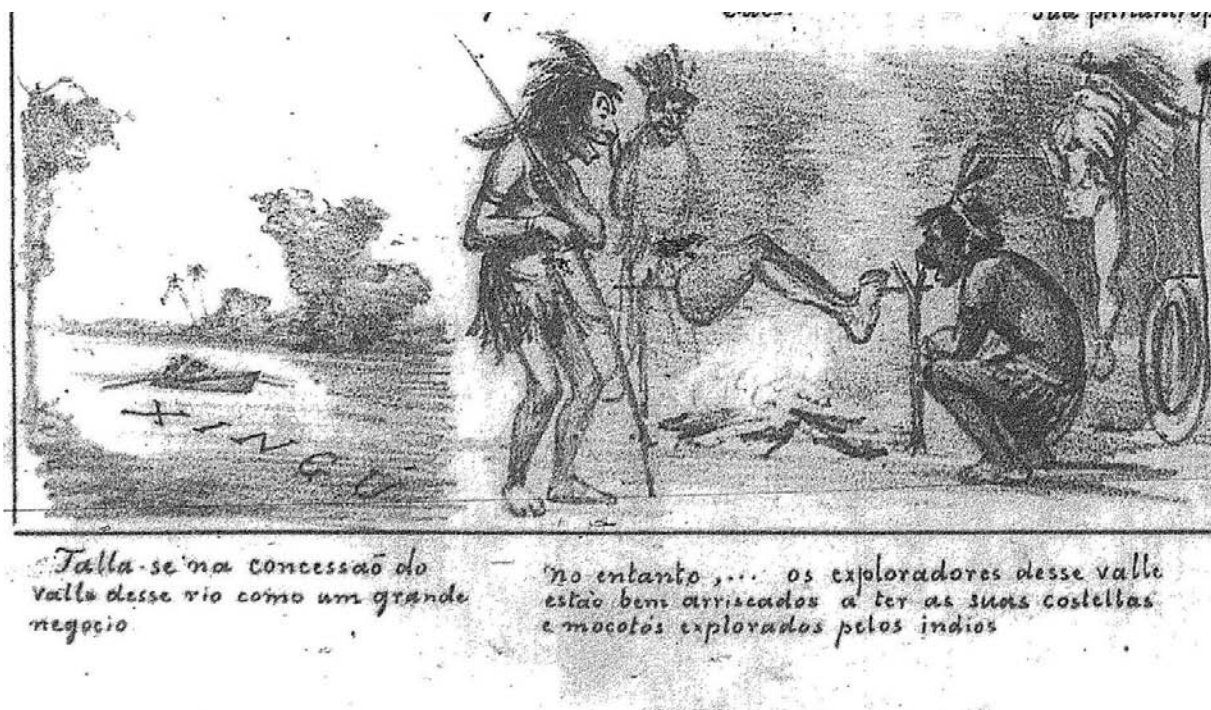


Imagem 10: Angelo Agostini, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1879, N.172.



Imagem 11: Angelo Agostini, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884, N. 395.



Imagem 12: Angelo Agostini: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884, N.384.



Imagem 13: Angelo Agostini: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1876, N. 19.

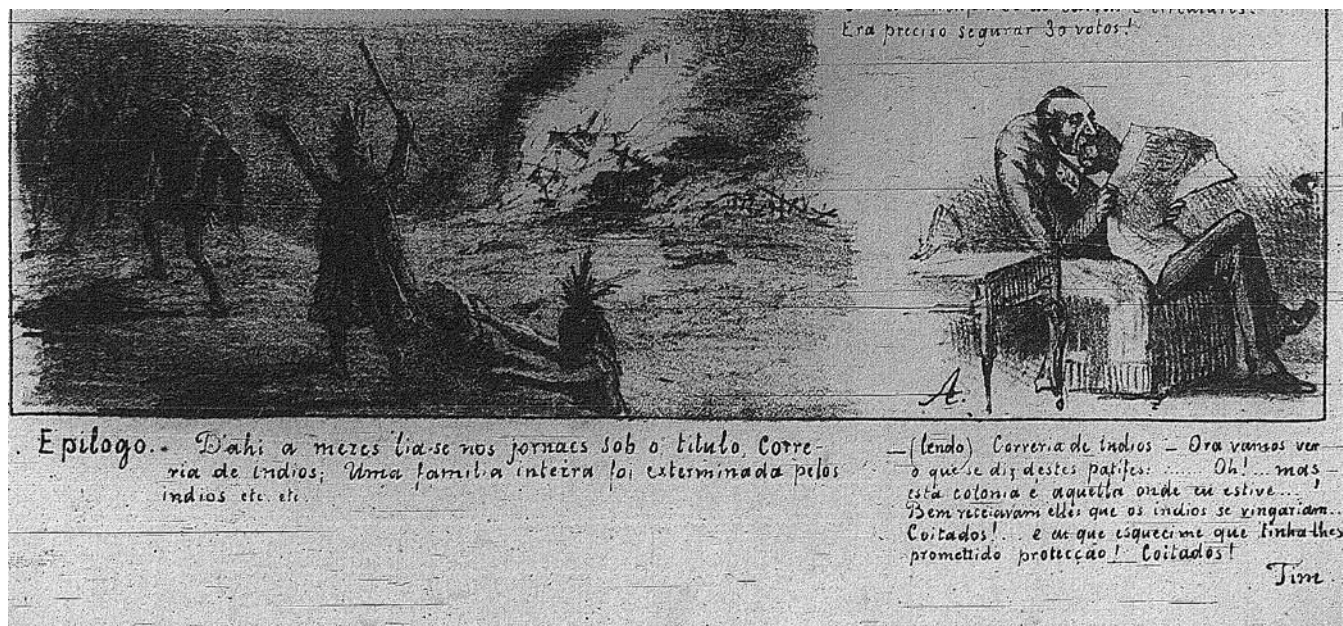


Imagem 13a: Angelo Agostini: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1876, N. 19.

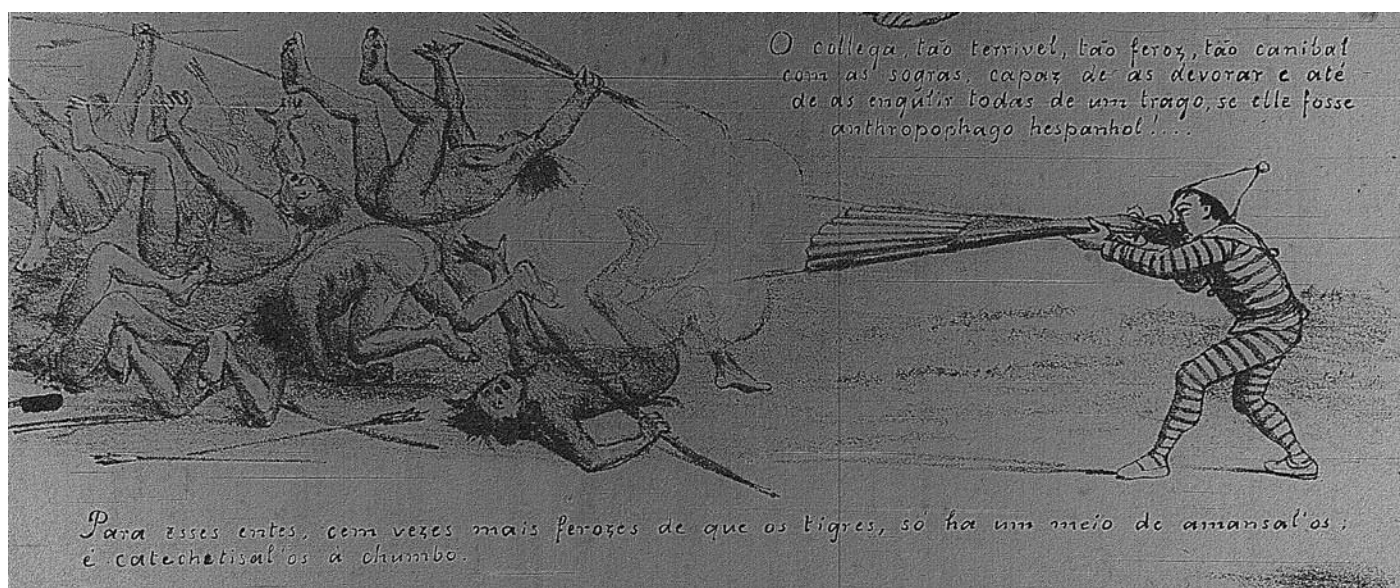


Imagem 14: Angelo Agostini: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884, N. 384.



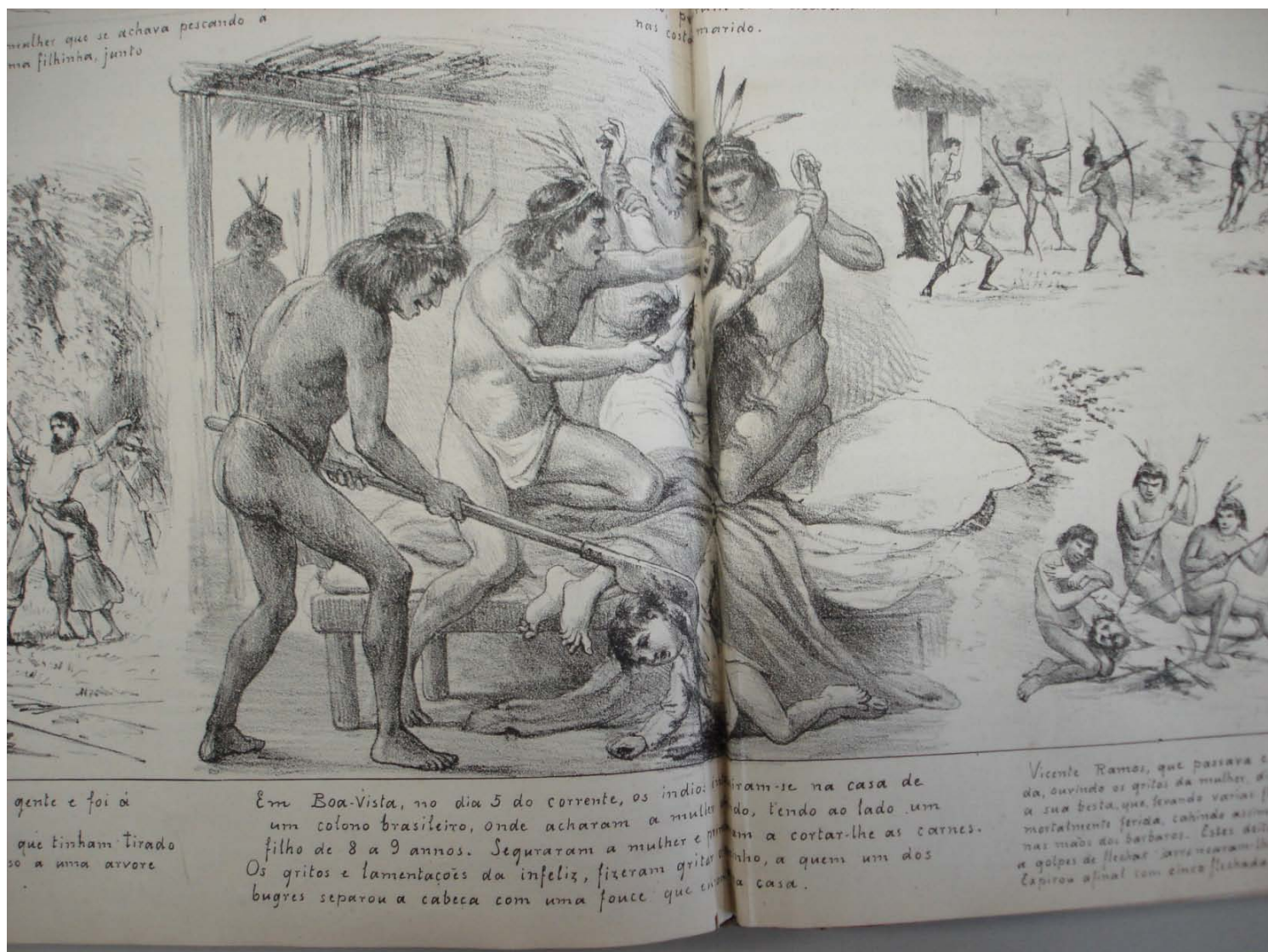


Imagem 15: Angelo Agostini: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884, N. 395



Ao governo Imperial e à Sociedade Central de Imigração dedicamos esta página copiamos fielmente. Informações que tivemos verbalmente de pessoas ultimamente vindas desses lugares.

As trações são extraídas de uma carta de Philadelphia, publicada pela "Gazeta de Notícias" e cujo texto descreve os horrores e acrescentam outros factos não menos barbaros.



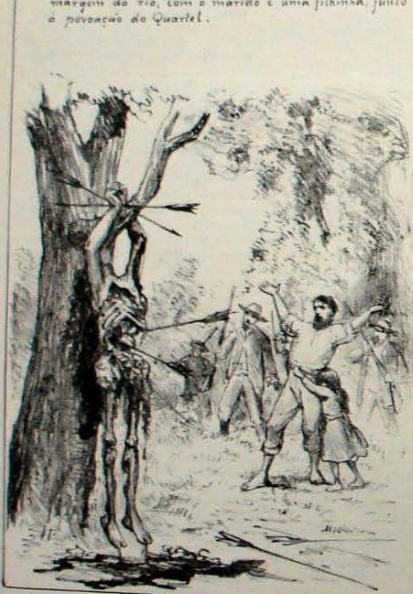
Em Agosto, os bugres feriram uma mulher que se achava pescando à margem do rio, com o marido e uma filhinha, junto a povoação do Quartel.



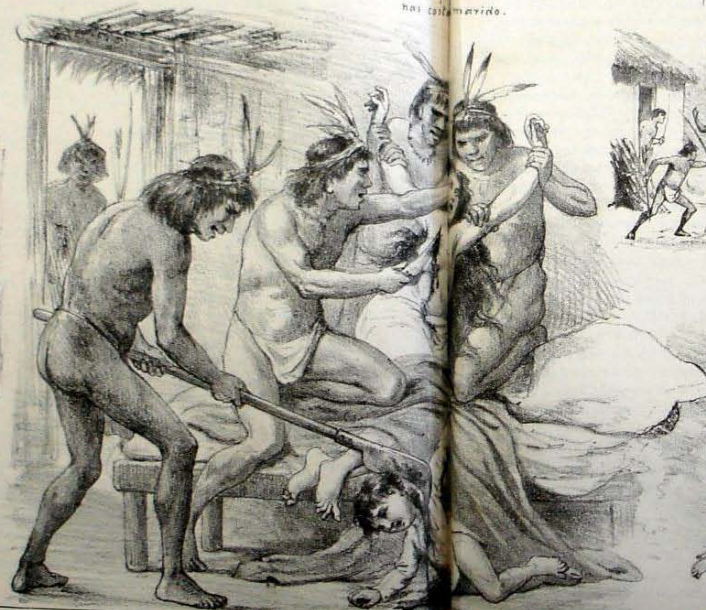
Tendo abido uma flechada que a impedia de fugir, o marido e as cothas. Os bugres, porém, atravessando o rio, pegaram-na e acabaram de matar a pobre a flechadas nas costas.



Logo que este sentiu a morte, largou-a no chão, e, tomando a menina, deixou a correr.



Chegando no Quartel, chamou gente e foi à procura do cadáver. Acheu apenas um esqueleto a que tinham tirado a carne, e que tinha sido preso a uma árvore com flechas.



Em Boa-Vista, no dia 5 do corrente, os índios entraram na casa de um colono brasileiro, onde acharam a mulher e um filho de 8 a 9 annos. Seguraram a mulher e começaram a cortar-lhe as carnes. Os gritos e lamentações da infeliz, fizeram gritar o filho, a quem um dos bugres separou a cabeça com uma foice que estava na casa.



Vicente Ramos, que passava com uma boiada, ouvindo os gritos da mulher, dirigiu para a casa a sua besta, que levando varias flechadas ficou mortalmente ferida, caindo assim o pobre cavalleiro nas mãos dos barbaros. Estes acitaram-se no chão e a golpes de flecha arrancaram-lhe os olhos. Espirou ali com cinco flechadas no corpo.

Um negro caçador que passava armado com uma espingarda, foi também morto. Uma flecha varou-lhe o coração. Fingendo morte, deixou a inda chegar perto e quando se deu ao que fez em cheio que tirou a vida do negro gritando para o malto.





Imagem 16: E. Delacroix. *A morte de Sardanapalo*. 1827. Museu do Louvre



Imagem 17: Honoré Daumier. *Rue Transnonain*, 1834.



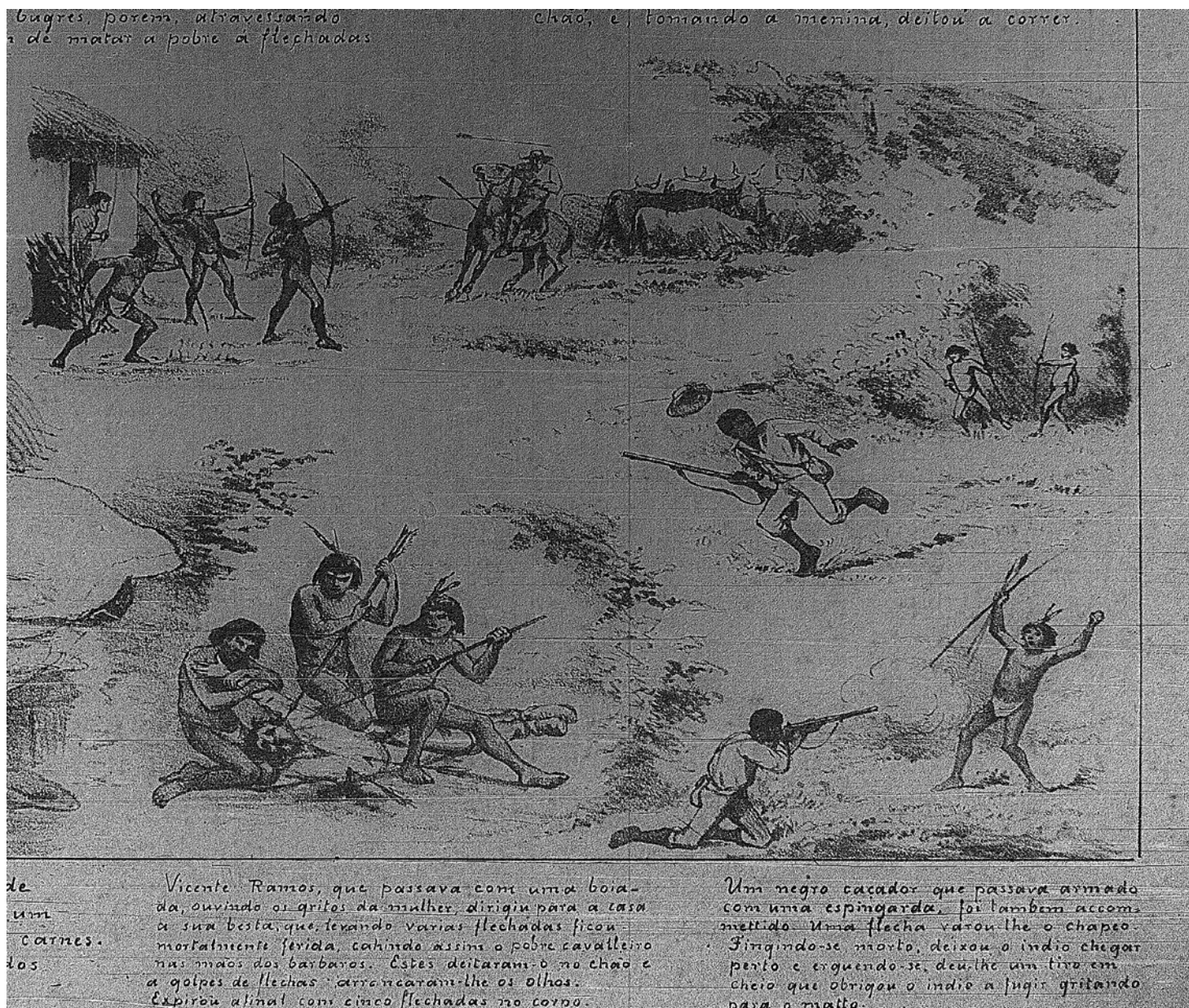


Imagem 18: Angelo Agostini: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884, N. 395





Zé viu-a dirigir-se ao cacique e pareceu-lhe que este  
adiara o suplício por já ser muito tarde.

Os índios gruparam-se em torno do chefe, que deu ordem  
de guardar bem o prisioneiro durante a noite.

Imagem 19: *Aventuras do Zé Caipora*. Capítulo XVI.

Fonte: AGOSTINI, Angelo. *As aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora*. Pesquisa, organização e introdução  
Athos Eichler Cardoso. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002





Zé, cheio de emoção e reconhecimento, não pôde mais conter-se e, pegando nas mãos de Inaiá, beijou-as com efusão. Os relâmpagos que, de vez em quando, iluminavam essa bela filha das selvas, davam-lhe um quê de fantástico. O nosso Zé mal podia conter os transportes da mais delirante... admiração.

Imagem 20: *Aventuras do Zé Caipora*. Capítulo XVI.

Fonte: AGOSTINI, Angelo. *As aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora*. Pesquisa, organização e introdução Athos Eichler Cardoso. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002. p.95





Imagem 21: *Aventuras do Zé Caipora*. Capítulo XVII.

Fonte: AGOSTINI, Angelo. *As aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora*. Pesquisa, organização e introdução Athos Eichler Cardoso. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002. p.96





Imagem 22: *Aventuras do Zé Caipora*. Capítulo XVII.

Fonte: AGOSTINI, Angelo. *As aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora*. Pesquisa, organização e introdução Athos Eichler Cardoso. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002. p.97



Imagem 23: *Aventuras do Zé Caipora*. Capítulo XXIV.

Fonte: AGOSTINI, Angelo. *As aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora*. Pesquisa, organização e introdução Athos Eichler Cardoso. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002. p.111.





Mas deu graças a Deus porque assim o almoço foi mais divertido entreme-  
ado com palestra sobre o caso da sucuri.  
Quem diria que os três viriam a almoçar todos juntos, tão calmamente.  
Que diriam Cham-Kam e Inaiá!

Imagem 24: *Aventuras do Zé Caipora*. Capítulo XXVI.

Fonte: AGOSTINI, Angelo. *As aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora*. Pesquisa, organização e introdução Athos Eichler Cardoso. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002. p.115.



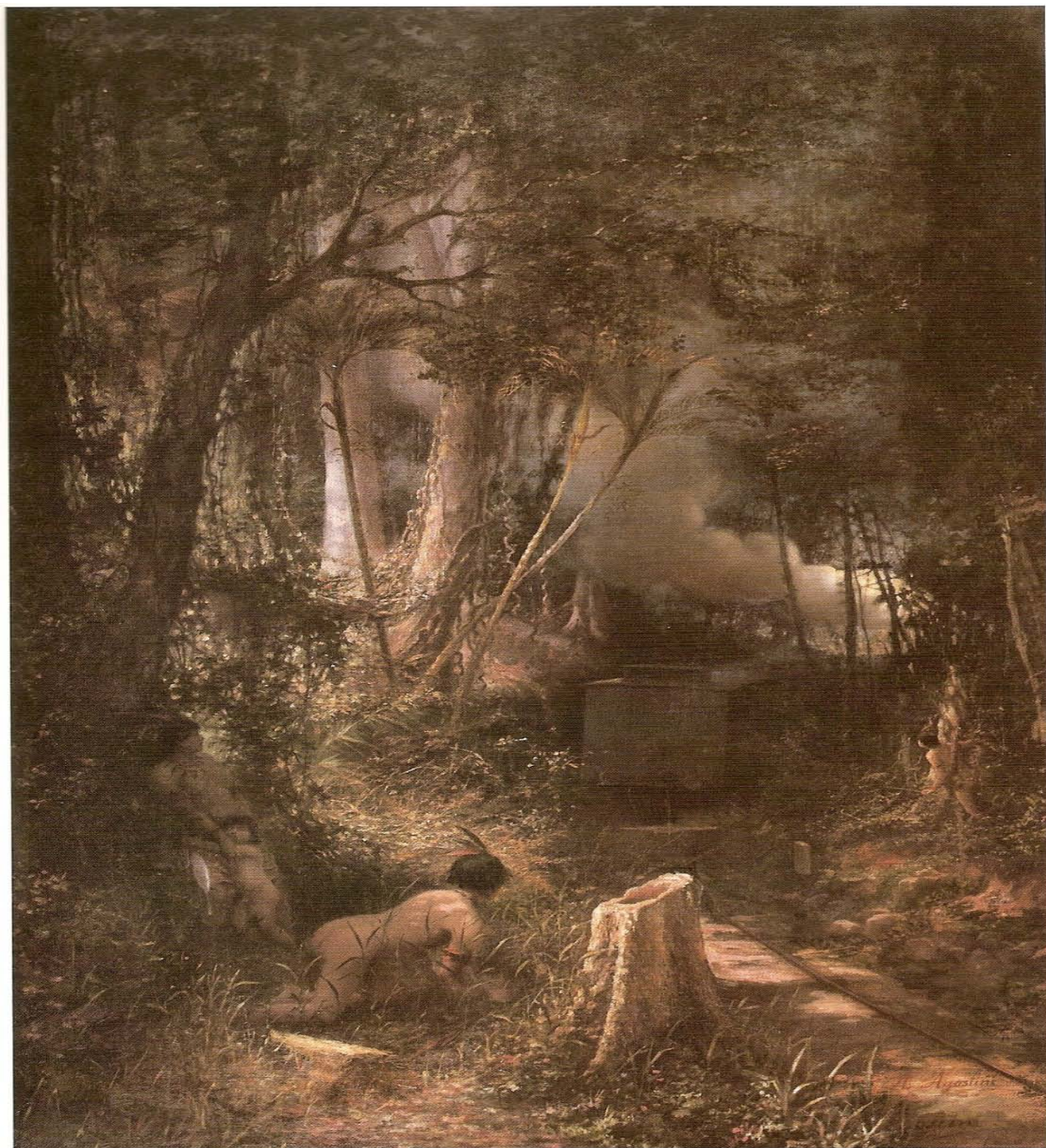


Imagem 25: Angelo Agostini: *Interior de floresta com índios e trem*, 1892. Óleo sobre tela, 146 x 97cm  
Rio de Janeiro, Coleção Fadel.  
Fonte: "O Brasil do século XIX na Coleção Fadel". Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004. p.193





Imagem 26: Angelo Agostini: *O Dr. Barbosa Rodrigues mostrando aos índios do Amazonas o uso dos fósforos*, c.1898. Óleo sobre tela, 43 x 64cm. Rio de Janeiro, Coleção Fadel.

Fonte: "O Brasil do século XIX na Coleção Fadel". Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004. p.194-195.

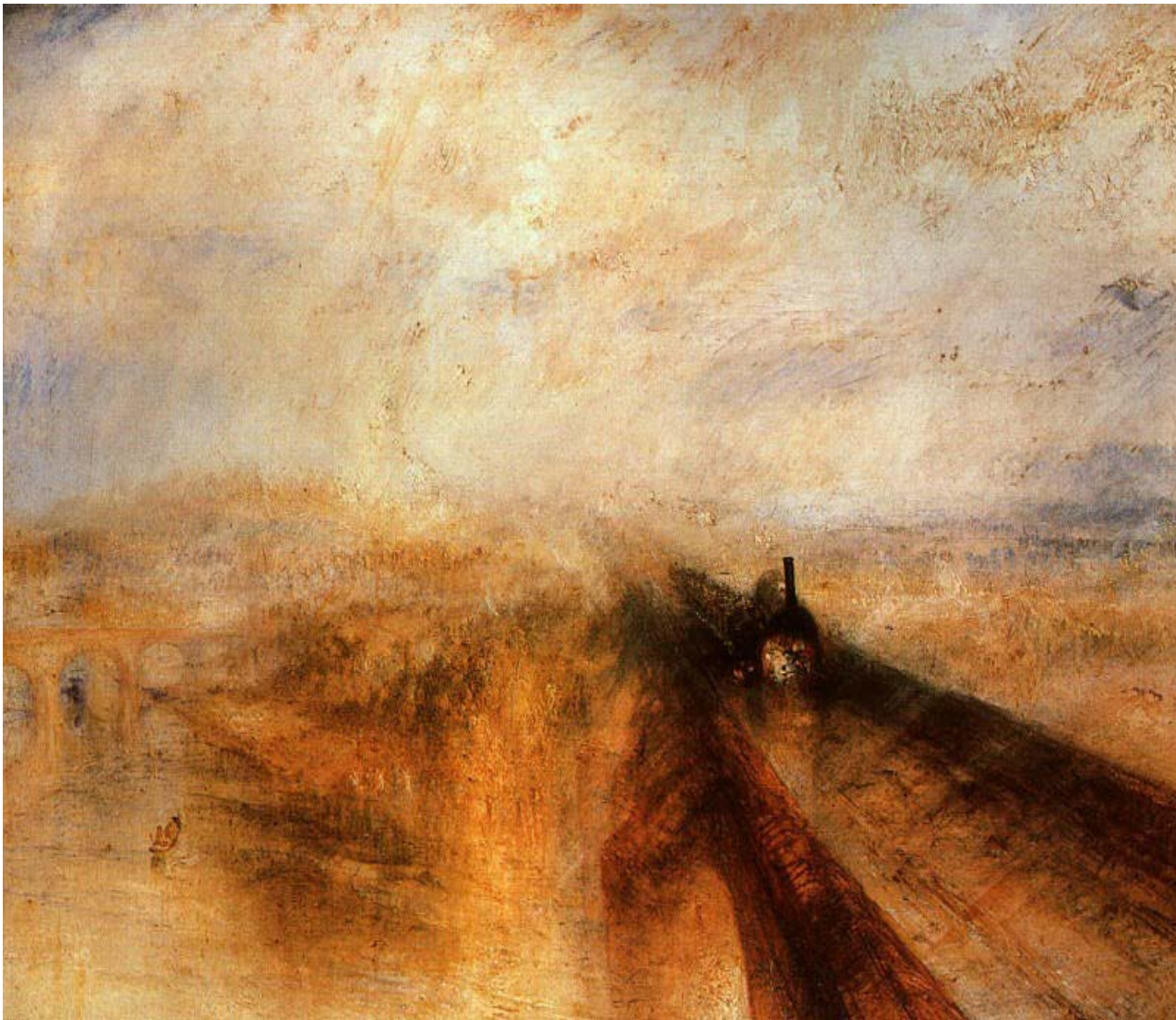


Imagem 27: Willian Turner. *Chuva, vapor e velocidade*, 1844





*Barboza Rodrigues e os indios Crichanas no Amazonas.*  
*Desenhos feitos segundo photographias instantaneas, que obsequiosamente nos foram remettidas.*



# REVISTA ILUSTRADA

**CORTE**

ANNO 16 \$000  
SEMESTRE 9 \$000  
TRIMESTRE 5 \$000

**PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI.**  
A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas  
À RUA DE GONÇALVES DIAS, N.º 50, SOBRADO.

**PROVINCIAS**

ANNO 20 \$000  
SEMESTRE 11 \$000  
AVULSO \$500



Hermenegildo Capello e Roberto Ivens,  
Celebres exploradores portugueses, que acabam de atravessar as regiões desconhecidas da  
Africa central.



# REVISTA ILLUSTRADA

**CORTE**

ANNO 16 \$000  
SEMESTRE 9 \$000  
TRIMESTRE 5 \$000

**PUBLICADA POR ANGELO ACOSTINI.**

A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas  
A RUA DE GONÇALVES DIAS, N.º 66, 1.º ANDAR.

**PROVINCIAS**

ANNO 20 \$000  
SEMESTRE 11 \$000  
AVULSO \$500



Os engenheiros da Commissão de estudos da estrada de ferro do Madeira e Mamoré.

Thomas Pinto Serqueira

Nasceu a 21 de Julho de 1859 em Porto-Alegre

(Prov. do Rio Grande do Sul)

Falleceu a 25 de Junho de 1883 em Manaus. (prov. do Amazonas)

Alfredo Indio do Brazil e Silva

Nasceu a 29 de Agosto de 1855 no Rio Grande do Sul.

Falleceu a 1 de Maio de 1883 em viagem de

S. Antonio para Manaus. (prov. do Amazonas)

Imagem 30: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.349, 1883, p.1

# REVISTA ILUSTRADA

**CORTE**

ANNO 16 \$ 000  
SEMESTRE 9 \$ 000  
TRIMESTRE 5 \$ 000

**PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI.**

A correspondência e reclamações devem ser dirigidas  
À RUA DE GONÇALVES DIAS, N.º 66, 1.º ANDAR.

**PROVINCIAS**

ANNO 20 \$ 000  
SEMESTRE 11 \$ 000  
AVULSO \$ 500



As victimas da commissão de estudos da estrada de ferro do Madeira e Mamoré  
Francisco Agapito da Veiga  
1.º Tenente da Armada.  
Nasceu a 15 de Maio de 1845 em Nova-Friburgo  
Falleceu a 26 de Junho de 1883 em Manaus (Prov. do Amazonas)

Dr. Pedro Leitão da Cunha  
Engenheiro  
Nasceu a 26 de Setembro de 1858 em Belém do Pará  
Falleceu a 7 de Agosto de 1885 em S. Antonio (Prov. do Amazonas)

Imagem 31: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.356, 1883, p.1





Imagem 32: José María Velasco. *El Citlaltépetl* (1879), óleo sobre tela, 1,05x1,60m; Museo Nacional de Arte, Cidade do México (INBA).

Fonte: ADES, Dawn. *Arte na América Latina. A era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.



Imagem 33: José María Velasco. *Ponte em Metlac* (1881), óleo sobre tela; coleção desconhecida.  
Fonte: ADES, Dawn. *Arte na América Latina. A era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.



## O Dr. Campos Salles e a Natureza brasileira



Dr. Campos Salles. — No meu programma de recepção fostes largamente contemplada pois que tu, mais do que tudo representas a força e belleza do nosso Paiz, e serás admirada pelos nossos illustres hospedes.  
Natureza brasileira. — Agrado e julgo-me feliz em ver um Chefe de Estado olhar para mim com interesse. Quem me oinar e souber tratar-me, encontrará também em mim o maior auxilio para a prosperidade da patria.

Imagem 34: *Don Quixote*, Rio de Janeiro, N.89, 1899, p.8.





Imagem 35: *Don Quixote*, Rio de Janeiro, N.115, 1900, p.5.



Imagem 36: Angelo Agostini. *Paisagem*, s.d., óleo sobre tela, 59,5 x 98,5 cm. (Casa de Cultura Laura Alvim)





Imagem 37: Angelo Agostini. *Caçada de antas (serra de Teresópolis)*. 1898c. óleo sobre tela, 41 x 61 cm.  
(Casa de Cultura Laura Alvim)



Imagem 38: Angelo Agostini. *Sem título*, [s.d.], Col. Particular, Rio de Janeiro.





Imagem 39: Angelo Agostini. *Paisagem Carioca*, 1903 (Coleção C. da Silva Araújo)

Fonte: *Boletim de Belas Artes*, 1946, N°21, p.185



Imagem 40: Angelo Agostini. *Aurora*, 1901, óleo sobre tela, 2x1,20m Casa de Cultura Laura Alvim.



Imagem 41: Almeida Junior. *A Pintura (alegoria)*, 1892, óleo sobre tela, 250x125cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: *Almeida Junior um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007. Catálogo de exposição, 25 jan. – 15 abr. 2007, Pinacoteca do Estado de São Paulo. p. 8



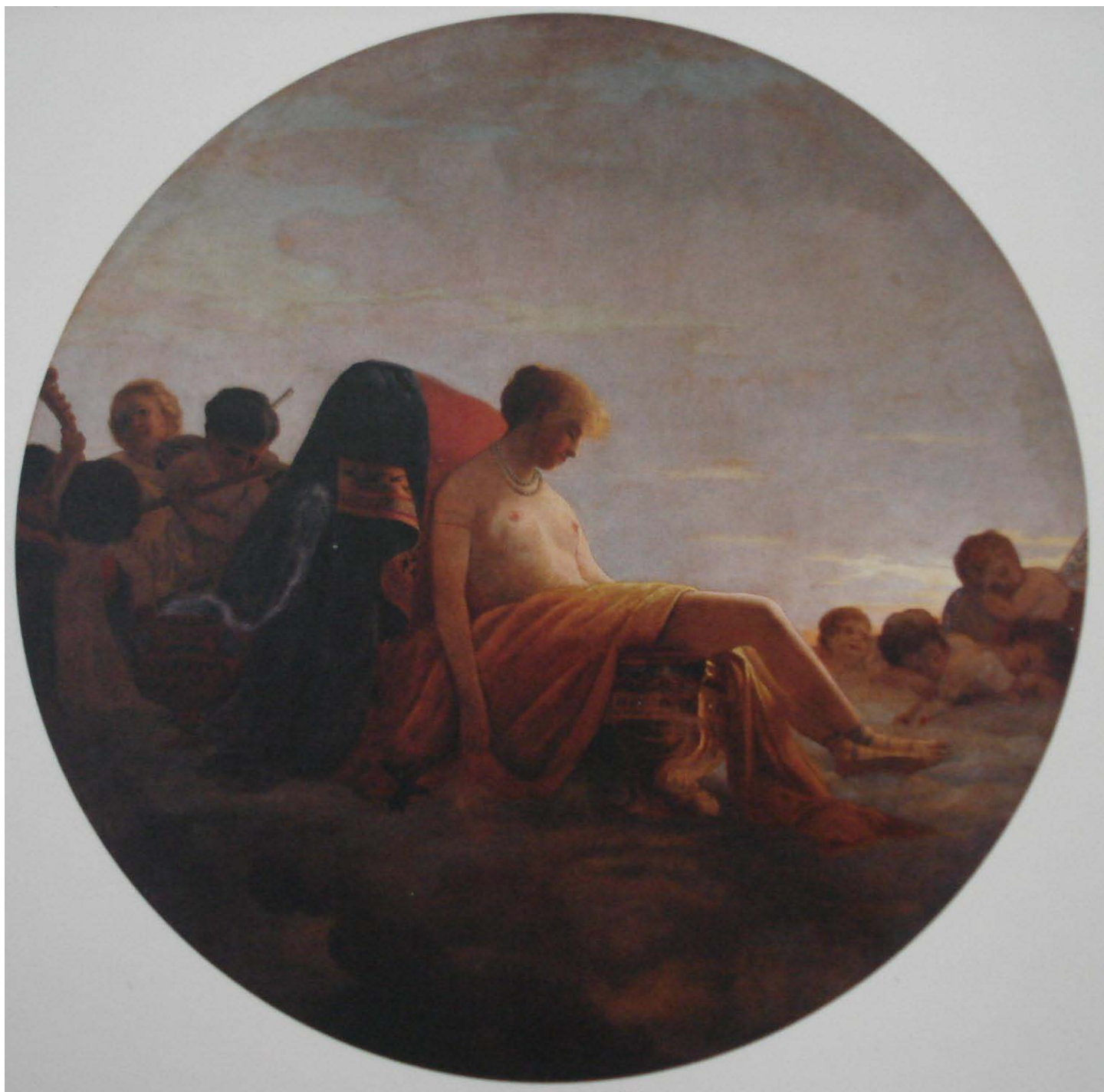


Imagem 42: Almeida Junior *Aurora*, 1883. Óleo sobre tela colada em madeira, 320x320cm. São Paulo Clube.

Fonte: *Almeida Junior um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007. Catálogo de exposição, 25 jan. – 15 abr. 2007, Pinacoteca do Estado de São Paulo. p. 8





Imagem 43: Angelo Agostini. *Sem título*, [s.d.], óleo sobre tela, 1,37 x 2,5m. Museu da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro.



Imagem 44: Angelo Agostini. *José Bonifácio, o moço*, 1867c, óleo sobre tela, 1,53 x 2,35 cm. Faculdade Direito da Universidade de São Paulo, Largo São Francisco, Sala Visconde de São Leopoldo.





Imagem 45: Angelo Agostini. *Sem título*, [s.d.], óleo sobre tela. Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro.

## **Algumas considerações**

Ao folhear uma das revistas de Angelo Agostini, dificilmente alguém não seja seduzido pelos seus desenhos. Em um primeiro momento, o realismo com o qual os pratica, cria no observador a ilusão de ser colocado “verdadeiramente” diante de pessoas e fatos vividos no século XIX. No entanto, quando se mergulha um pouco mais nesse universo, as criações, deformações e metamorfoses apresentadas vão revelando um universo criativo muito particular, pautado por ideias e leituras do seu meio. A desenvoltura com o lápis litográfico e a acidez deste ganhariam cada vez mais naturalidade conforme o artista ia amadurecendo e, portanto, burilando seu trabalho e domínio técnico.

Parecia essencial para este trabalho partir da observação das imagens gráficas, pois estas permitiriam um primeiro contato com o artista em seu meio. Através delas, os diálogos, algumas das referências e também os interesses do artista/jornalista iriam surgindo. As escolhas do caricaturista, o seu conhecimento e a manipulação da linguagem pictórica bem como a maneira como desconstruía e reconstruía os desenhos indicaram os pontos-chaves de questões consideradas urgentes.

Hábitos e costumes da população, expressos na representação da intimidade de um lar, passavam da comicidade à contundência crítica em apenas alguns traços, complementados por frases dúbias ou apimentadas.

A cidade, vivenciada em muitos momentos por transeuntes ou por alegorias, esteve sempre presente nas composições gráficas de Angelo Agostini. Através da queda de um morador, causada pelas péssimas condições de calçamento, ou pela odisseia de atravessar a cidade em um dia de chuva, o caricaturista divertia seus leitores, não sem evidenciar sua ironia contra as autoridades públicas responsáveis pela manutenção e conservação daqueles espaços.

No tratamento aos parlamentares, as imagens se permitiam delírios fantásticos, com a aplicação de metamorfoses vegetais e animais, exceto nas fisionomias – afinal, a identificação era fundamental, pois a crítica deveria ser clara e direta.

As experimentações gráficas deixariam perceber um artista curioso, mas certo de suas escolhas, as quais imprimiriam as marcas do seu modo de ilustrar. Pautado em um desenho preciso, com volume, nuançado pelo contraste entre claro e escuro, com aplicação



de perspectiva, Agostini faria representações quase fotográficas, possibilitadas pela aplicação da técnica litográfica.

Além de sua habilidade com o desenho, o artista se revelaria também em algumas das escolhas imagéticas. Atento à força simbólica que um monumento propõe na criação da memória de uma nação, Agostini escolheria duas obras de Louis Rochet, marcos fundantes de uma leitura simbólica do Império brasileiro, justamente para criticar e contestar as instituições políticas. A proposição de uma leitura política da obra de arte estaria presente em outros momentos na produção gráfica do artista, tanto na promoção de determinados artistas quanto na diminuição de outros. Ao manipular imagens de obras de arte, Agostini não apenas conferia valor a esses objetos como também os inseria em um espaço de discussão que ia muito além daquele inicialmente reservado a eles. Garantia, assim, através de um meio impresso e, portanto, mais acessível, a aproximação do público leitor do ambiente erudito da criação artística. Ousaria afirmar que, através da imprensa ilustrada, mesmo um público não frequentador de salões poderia começar a tomar contato com a arte, podendo se tornar, inclusive, um consumidor desta. Agostini chamava a atenção para a necessidade de ampliação do mercado de arte no Brasil; portanto, ao reproduzir obras de arte, revelaria uma estratégia de aproximação do público com o mundo da arte e dos artistas.

O posicionamento político de Angelo Agostini refletiria seus ideais de um liberal moderado antes de tudo. No *Don Quixote*, chegou a se apresentar como um democrata liberal, sem falar das inúmeras vezes em que defenderia o lema “liberdade, igualdade e fraternidade”. Sua atuação abolicionista ou pela separação entre o clero e do Estado, ou ainda sua preocupação pela industrialização do país, constituída por uma imigração europeia, eram reflexos de seu ideário liberal. Em diversos momentos, foi estampada em seus periódicos sua admiração pelas conquistas da França com a Revolução de 1789, assim como por várias das ações norte-americanas, inclusive a abolição.

Um indício de que o liberalismo era sua bandeira mais importante seria a conciliação com a monarquia, proposta na *Revista Illustrada*, quando a princesa Isabel assinou a Lei Áurea. Ou seja, se o governo fora capaz de empreender tal medida, seguindo orientações liberais, não importava se fosse uma monarquia ou uma República. Quando a

República era comandada por militares, orientada por ideias positivistas, o caricaturista se tornaria um crítico ferrenho desta.

Não deixaria de notar as atitudes liberais dos conservadores, bem como se irritaria com os liberais, os quais, segundo o jornalista, seriam “mais liberais nas palavras do que nas ações”. No movimento abolicionista se aproximou do grupo mais institucional, por assim dizer, ou seja, juntou-se àqueles que defendiam a abolição pelo meio legal, sem ações extremistas.

Angelo Agostini não era um revolucionário. Mostraria as revoltas escravas como um alerta aos proprietários, uma espécie de ameaça, em um discurso no qual informava que, caso os fazendeiros optassem pela manutenção do trabalho escravo, poderiam ser vítimas das mesmas, ou até de piores atrocidades do que as cometidas contra os negros. Mas também mostrava como os negros libertos poderiam ser gratos e generosos, dispondo-se inclusive a trabalhar sem salários. A opção oferecida aos proprietários de escravos era apenas uma: libertá-los.

O instrumento de sustentação dessas premissas políticas e sociais esteve constantemente amparado pelo uso das imagens. Através delas, evidenciava seu discurso, construindo um vocabulário visual próprio. A estratégia de aproximação do público provavelmente passava por essa elaboração visual, a qual não foi gratuita em nenhum momento; trazia propósitos que visavam não apenas conquistar o leitor mas também ensiná-lo a ver e a reagir. A imagem causaria empatia com o público, facilitando, valorizando e potencializando o processo de comunicação. A formação artística de Agostini era o que lhe permitia conhecer e manipular os códigos visuais com desenvoltura, possibilitando um uso diverso dos recursos gráficos. O artista poderia imprimir atualidade e uma função social ao seu fazer artístico.

Em sua crítica de arte, não deixava de mostrar seu descontentamento com práticas políticas que, segundo sua visão, favoreciam apenas alguns artistas. Talvez por isso, durante o Império, tenha sido tão hostil com Victor Meirelles e, às vezes, também com Pedro Américo, artistas em cujas carreiras enxergava grande favorecimento pessoal, sobretudo por parte de D. Pedro II. Na República, embora tenha realizado uma defesa incondicional de Rodolpho Bernardelli, assumindo por vezes posturas semelhantes às criticadas durante o Império, não poupava os artistas ligados ao positivismo. Ainda que não

tenha sido tão incisivo quanto o fora com os pintores oficiais no Segundo Reinado, não deixaria de demonstrar o seu descontentamento: “(...) para nos livrar de uma vez por todas de tanta legenda, tanto cartaz, tanta pintura positivista e positivamente deplorável; tanto ridículo, enfim”<sup>1</sup>.

A base do trabalho de Angelo Agostini, conforme citado anteriormente, era a arte. Foi, provavelmente, sua formação artística que possibilitou sua inserção na sociedade brasileira, em termos tanto de produção como de circulação no meio intelectual. A arte ocuparia um lugar de destaque nas suas atividades profissionais: comentando a produção artística nacional, desenhando ou pintando, Agostini esteve sempre próximo da arte.

Em sua crítica, notaria incorreções de desenhos, falta de movimento, falseamentos em cores e representações, ausência de modelos, museus e boas orientações. Defendia uma pintura realista, muito estudo, observação da natureza e aperfeiçoamentos na Europa. Um dos gêneros que mais elogiaria seria a pintura de paisagem. Parecia enxergar nessa forma, além de um futuro promissor para os artistas, também um tema representativo de nacionalidade, sobretudo em um país com tão diversa e exuberante natureza.

As exposições da AIBA representavam momentos de intensificação da produção crítica. Textos e imagens foram utilizados por Agostini para comentar desde a organização da mostra até sua premiação, sem dispensar as ironias e certo sarcasmo nas apreciações de algumas obras. Houve espaço também, em suas revistas, para divulgação de obras e artistas, com reproduções de pinturas e esculturas, artigos elogiosos e retratos. Aliás, a identificação do artista com sua obra, bem como a evocação de qualidades pessoais e morais, foi uma das estratégias do crítico para apresentar e promover seus escolhidos. Firmino Monteiro e Rodolpho Bernardelli, sobretudo esse último, ilustram bem essa forma de ação do crítico. A mesma fórmula seria usada na constituição de sua própria imagem. Só não reproduziu suas próprias telas; no entanto, seus desenhos na revista, bem como a sua habilidade em reproduzir obras de arte, poderiam ser interpretados como suficientes para demonstrar sua capacidade artística.

Os laços pessoais e de amizade com o escultor Bernardelli seriam levados a tal grau de promoção que o crítico, em alguns momentos, não parecia mais distinguir o artista de seu amigo. Embora negasse que sua defesa ao escultor estivesse pautada por sua relação

---

<sup>1</sup> *Dom Quixote*, Rio de Janeiro, n. 155, p. 6, 08 jul. 1902.

peçoal com o mesmo e afirmasse que se baseava apenas nos méritos artísticos excepcionais do artista, é inegável que Agostini o promovia. É claro que o escultor tinha méritos, mas o que causa certo incômodo nas apreciações de Agostini é a total depreciação dos outros escultores, sem apontar motivos plásticos para isso. Partia do inquestionável mérito do escultor, do fato de este ser o diretor da ENBA e de sua experiência com monumentos públicos no Brasil, sem avaliar devidamente os currículos dos concorrentes.

Em sua prática como pintor, Angelo Agostini obedeceria aos seus próprios conselhos críticos, optando pelo realismo. O desenho estaria na base das suas composições, assim como o acurado estudo fisionômico. A paleta de cores variaria de acordo com os temas, mas não seria muito extensa, diversificando mais nos tons.

Com base nos registros localizados, pode-se afirmar que Agostini pintou retratos, paisagens, cenas de costume/gênero e uma alegoria. Em algumas dessas telas, o artista demonstra grande sensibilidade e delicadeza na maneira de abordar os temas representados, o que confere beleza às composições. Agostini também levaria para suas telas a atualidade de alguns debates daquele momento, conferindo originalidade ao seu trabalho. Poderia ser então Agostini considerado um artista moderno segundo a acepção de Baudelaire<sup>2</sup>? Afinal, esteve com o olhar voltado para sua contemporaneidade, representou, por exemplo, o debate acerca da modernização do país. Por outro lado, realizou uma arte realista, pautada em pressupostos ditos acadêmicos, tendo o estudo rigoroso do desenho como base. Mas essa arte realista foi defendida por Proudhon como uma maneira de o artista atender aos interesses de seu tempo, denunciando e educando. Agostini teria atendido aos interesses do seu tempo? De um determinado grupo, certamente. E o artista gráfico? Realizou ilustrações com qualidade quase fotográfica, mas também experimentou, metamorfoseou personagens políticos em vegetais, animais ou objetos inanimados, demonstrou conhecimento pictórico, denunciou torturas, recriou revoltas escravas com elementos alegóricos... Não parece fácil ou mesmo enriquecedor envolver Angelo Agostini com rótulos ou definições precisas, pois haveria a subversão de vários deles.

O trabalho de Agostini, exposto ao longo desta tese, aponta para a construção de uma figura do artista que assume, no seu fazer artístico, um papel social, mas que também busca reconhecimento pessoal. Parece ser atribuída à arte uma função na sociedade tanto de

---

<sup>2</sup> BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.



formação quanto de emancipação da nação. O discurso elaborado por Agostini em *Don Quixote*, apresentado no primeiro capítulo, oferece algumas pistas para que se possa refletir sobre essa questão; embora não fale diretamente do seu fazer artístico, fala de sua atuação mais reconhecida no meio social, a qual, conforme discutido anteriormente, esteve respaldada por sua formação artística: Primeiro, há a demonstração de um senso de justiça, entendimento e visão ampla da sociedade apresentada pelo escritor que poderia “censurar ou louvar os que merecem”. Em seguida, afirma que teria sempre trabalhado em busca de aperfeiçoamento: “Resolvi ir a Europa (...) comprar aparelhos modernos afim de melhorar o jornal”. Só deixaria de cumprir o seu dever por motivos de doença “grave”: “(...) tinha os melhores desejos de reproduzir a estatua do Pedro Alvares Cabral (...) porém estive gravemente enfermo”. Afirma a originalidade de seu trabalho, o qual seria único: “os outros que sustentam o meu jornal por encontrar n’ele um romance ilustrado em todas suas cenas, o que não encontram em jornal algum do mundo”. Sua atividade seria deveras grandiosa, com um fim muito preciso: “Não tive outro fim senão dizer a verdade, com o sentido de corrigir os defeitos. É esta a minha missão”.

A função social de sua obra seria destacada em dois momentos: no julgamento dos indivíduos que compõem a sociedade, atribuindo-lhes valor ou censura, e na divulgação da verdade com fins educativos, corrigindo os defeitos. O artista revela ao leitor sua função de “ilustrar” e “iluminar” a sociedade, a metáfora da luz foi utilizada em vários momentos em suas ilustrações, conforme mostrado no segundo capítulo, conferindo valor a si e a sua atividade como um todo; afinal, só alguém que buscava se aperfeiçoar, se modernizar, viajando para a Europa, poderia assumir tão importante papel na sociedade.

A originalidade do artista e da obra de arte também seria destacada quando Agostini fala que não há “no mundo” (note-se aqui o discurso de autoridade, como se conhecesse todo o mundo) um trabalho como o seu, “um romance ilustrado”. Quem faz algo único seria digno de reconhecimento.

Agostini considera importante mostrar obras de arte para seus leitores, fala na reprodução de uma obra do escultor Bernardelli, que não teria sido feita apenas por motivos que estariam além de suas forças. Porém, o fato de mencionar a obra incorre em outra maneira de divulgação e valorização da mesma.

Ao utilizar o termo “missão”, afirmaria que o grande propósito de sua vida seria ajudar a melhorar a sociedade, através do seu trabalho. Há, na palavra, um conteúdo messiânico, quase religioso, de abrangência e força. O artista parece querer mostrar para o leitor que está se impondo o peso de, senão salvar o mundo, pelo menos trabalhar arduamente para isso.

Todo o texto foi construído de maneira a lembrar ao público uma árdua trajetória, pautada apenas por interesses nobres, coletivos e patrióticos. Lembra algumas das ideias defendidas por Proudhon em *Du principe de l'art et sa destination sociale*. Agostini faria um trabalho de qualidade, original e devotado ao bem comum, ao melhoramento da sociedade. Para isso, a imagem seria fundamental:

La faculté de sentir donc (...), de saisir une pensée, un sentiment dans une forme, d'être joyeux ou triste sans cause réelle, à la simple vue d'une image, voilà quel est en nous le principe ou la cause première de l'art. Em cela consiste ce que j'appellerai la puissance d'invention de l'artiste; son talent (d'exécution) consistera à faire passer dans l'âme des autres le sentiment qu'il éprouve.

Cette cause première, fondamentale de l'art en engendre une seconde, de laquelle l'art tirera tout son développement. Doué de cette faculté esthétique, l'homme se l'applique à lui-même: Il veut être beau, se faire beau, noble, glorieux, sublime, et le devenir de plus en plus<sup>3</sup>.

Agostini, conforme afirmado anteriormente, não era um homem movido por princípios revolucionários; nesse sentido se distanciaria da obra de Proudhon. O que se destaca aqui é a forma como o artista constrói o discurso acerca do seu trabalho e o valor emancipador e civilizador com a qual a arte aparece na obra de Angelo Agostini. Ao afirmar a figura do artista e a relevância da arte, afirmaria a si mesmo.

O alcance de sua atuação artística é difícil de ser mensurado, sobretudo porque a memória que se consolidaria acerca desse personagem silenciaria o artista em detrimento do abolicionista. No entanto, o percurso apontado até aqui parece demonstrar que as criações do artista forneceram algumas das bases de sustentação do abolicionista. A complexidade pessoal de Angelo Agostini comporta várias denominações: jornalista, crítico, abolicionista, republicano, liberal, caricaturista, artista. Cada um desses atributos

---

<sup>3</sup> PROUDHON, P. J. *Du principe de l'art et sa destination sociale*. Paris: Librairie Internationale, A. Lacroix et Ce, Éditeurs, 1875. p. 20.

desperta interesses e atenções diversas. Nos últimos anos, têm surgido várias pesquisas sobre Angelo Agostini e, como foi notado na introdução desse trabalho, embora os pesquisadores reclamem da falta de documentos, o trabalho parece avançar, as contribuições surgem, revelando talvez mais do que um personagem, as vozes de um grupo, os interesses e as memórias construídos em um cenário cultural, político e social único. Que este trabalho possa fazer o artista mais presente, que inspire aprofundamentos.

## BIBLIOGRAFIA

- AFRÂNIO, Coutinho. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas S. A., 1980.
- ALVES, Antonio Tadeu de Miranda. *Retratos de caipira: construção de um estereótipo em Angelo Agostini (1866-1872)*. São Paulo: PUC-SP, 2007. Mestrado em história.
- ARAUJO, Emanuel (curador). *Rafael Bordalo Pinheiro. O português tal e qual: da caricatura a cerâmica; O Grupo do Leão e o naturalismo português*. São Paulo: IMESP, 1996.
- ARGAN, G. C. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- ARSÈNE, Alexandre. *L'art du Rire et de la Caricature*. Paris: Ancienne Maison Quantin, Librairies-imprimeries réunies, 1892.
- AUGUSTO, José Carlos. *Um provinciano na corte: as aventuras de "Nhom-Quim" e a sociedade do Rio de Janeiro nos anos 1860-1870*. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH, USP, São Paulo, 2008.
- AZEVEDO, Elciene. *Orfeu de Carapinha: A trajetória de Luiz Gama na Imperial cidade de São Paulo*. Campinas: Ed.da Unicamp, 1999.
- BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864 –1888)*. Campinas,SP: Editora da Unicamp, 2009.
- BARBOSA, Marialva. *História Cultural da Imprensa. Brasil - 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2007.
- BARBOSA, Silvana Mota. *A Sphinge Monárquica: o poder moderador e a política imperial*. Tese (Doutorado em História), IFCH, UNICAMP, Campinas, 2001.
- BARIDON, Laurent et GUÉDRON, Martial. *L'art et l'histoire de la caricature*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAYARD, Emile. *La caricature et les caricaturistes*. Paris: Librairies Ch. Delagrave, 1900.
- BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.



BLANCO, Silvana Mota Barbosa. *República das Letras: Discursos republicanos na província de São Paulo (1870-1889)*. Dissertação (Mestre em História) IFCH-UNICAMP, Campinas, 1995.

BOBBIO, Norberto. *Liberalismo e Democracia*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOIDIN, Capucine. L'horizon anthropologique des transferts culturels. *Revue Germanique internationale*, N. 21, janvier 2004.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Liberalismo: Ideologia e controle social (Um estudo sobre São Paulo de 1850 a 1910)*. São Paulo, 1976. Tese de doutorado FFCHL-USP.

\_\_\_\_\_. *Londres e Paris no século XIX : O espetáculo da pobreza*. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. O cidadão da República. Liberalismo versus positivismo Brasil: 1870-1900. *Revista USP*, N. 17, p.122-135, mar/abr/mai 1993.

\_\_\_\_\_. *O charme da ciência e a sedução da objetividade. Oliveira Vianna entre intérpretes do Brasil*. 2º Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

BUENO, Alexei. *O Brasil do século XIX na coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004.

CAGNIN, Antônio Luiz. História em quadrinhos de Angelo Agostini. In: *Phenix: Revista da história em quadrinhos*. São Paulo: ECA/USP, v.0, N.0, 1996. P.5-24.

\_\_\_\_\_. *Angelo Agostini: imagens do Brasil Império – caricaturas e quadrinhos*. São Paulo: HAIA, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. 1º e 2º vol.

CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *A construção da Ordem : A elite política imperial*. Brasília : Ed. UNB, 1981.

\_\_\_\_\_. *Cidadania no Brasil*. 11ª Ed Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_. O pecado original da República. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro. 01/11/05. Disponível em: [www.revistadehistoria.com.br](http://www.revistadehistoria.com.br). Acessado em 25/09/09.

CASTELNUOVO, Enrico. GINZBURG, carlo. Domination Symbolique et geographie artistique dans l'histoire de l'art italien. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1981. Vol.40, N.40, p.51-72. In : [www.persee.fr](http://www.persee.fr)

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX. Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937). Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. Relatório Final para solicitação de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – FAPERJ. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ. In: <http://sites.google.com/site/anacanti/> Acessado em 10/09/10.

CHABANNE, Thierry. *Les Salons Caricaturaux*. Les dossiers du Musée D'Orsay 41. Paris: Réunion des musées nationaux, 1990.

CHADEFAUX, Marie-Claude. Le Salon Caricatural de 1846 et les autres salons caricaturaux. *Gazette des Beaux-Arts*. Mars, 1968.

CHAMPFLERY. *Le musée secret de la caricature*. Paris: E. Dentu, 1888.

CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature moderne*. Paris: E. Dentu, 18..?

CHARLES, Christophe. *Le Siècle de la Presse 1830-1939*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CHIAPPINI, Lígia. Do Beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Vol. 8, N.15, 1995, p. 153-159.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e "Tiradentes Esquartejado"*. Campinas, SP: 2005. Tese de doutorado apresentada ao IFCH-UNICAMP.

COELHO NETTO, Paulo. *Coelho Netto*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1942.

COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). *Historiografia brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998. pp.375 - 404.

\_\_\_\_\_. Como se deve escrever a história da arte brasileira do século XIX. In: *O Brasil Redescoberto*. Catálogo. Rio de Janeiro, 1999.

COMPAGNON, Olivier. L'Euro-Amerique en question. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Debates, 2009.

CONRAD, Robert. *Os últimos anos da escravidão no Brasil 1850-1888*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.

COSTA, Laura Malosetti. *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

COTRIM, Álvaro. *Pedro Américo e a Caricatura*. Rio de Janeiro: Ed. Pinakothèque, 1983.

DARTON, Robert; Roche, Daniel (Orgs). *A Revolução Impressa: a imprensa na França 1775-1800*. São Paulo: EDUSP, 1996.

DELAHAYE, Marie-Claude. *L’Absinthe. Sés dessinateurs de presse*. Auvers-sur-Oise: Musée de l’Absinthe, 2004.

DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a Pintura*. Campinas-SP: Unicamp/Papirus, 1993.

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*; introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro, 1929.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

EULÁLIO, Alexandre. O século XIX. In: *Tradição e Ruptura: síntese da arte e cultura brasileira*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984.

FERRARO, Juliana Ricarte. O João Minhoca conta o Rio de Janeiro. Campinas - SP: IFCH/UNICAMP, 2002. (Dissertação Mestrado).

FERREIRA, Félix. Belas Artes: Estudos e Apreciações. Publicação Digital, ArteData, 1998.

FOCILLON, Henri. *La peinture au XIX<sup>ème</sup> siècle. Du réalisme à nos jours*. Paris: Flammarion, 1991.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura : a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. “All the world was America”. *Revista USP*, N.17, p.53, mar/abr/mai 1993.

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura. Apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

GAMBONI, Dario. *Propositions pour l’étude de la critique d’art Du XIXe siècle*. Artigo baseada na comunicação apresentada no 78e congrès annuel du College Art Association (New York, 14-17 février 1990) dans la session “Art Criticism in Nineteenth Century France”.

- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GOES DE PAULA, Sergio (org). *Um monarca da fuzarca: três versões para um escândalo na corte*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 1993.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOMES, Amanda Muzzi. Monarquistas restauradores e jacobinos: ativismo político. In: *Revista Estudos Históricos*. Vol 2, N. 42, 2008
- GONÇALO JR. *A Guerra dos Gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GRANJEIA, Fabiana Guerra. Oscar Guanabarro: Críticas a Exposição Geral de Belas Artes de 1884. In: [http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/guanabarro\\_1884.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/guanabarro_1884.htm) acessado em 20/03/09.
- GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879: Um episódio da crítica de arte no Segundo Reinado*. Dissertação (Mestrado em História), Campinas-SP, IFCH/UNICAMP, 2005.
- GUÉRY, Louis. *Visages de la presse. Histoire de la présentation de la presse française du XVIIe au XXe siècles*. Paris: Victoires Éditions, 2006.
- HAMON, Philippe. *Imageries: Littérature et images au XIXe siècle*. Paris: Librairie José Corti, 2007.
- HEILBRUN, Françoise. *Nadar*. Paris: Connaissance des Arts, 1994.
- HOBBSBORN, J. Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780 – Programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Do Império à República”. *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, 1972. Tomo II, Vol.5.
- HORAY, Pierre. *Histoire en images*. Caran d’Ache. (Les maitres du dessin satirique).
- JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco. O Diálogo convergente: políticos e historiadores no início da República. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Os subversivos da República*. São Paulo : Brasiliense, 1986.



JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. Les transferts culturels. Un discours de la méthode, *Hypothèses* 2002/1, p.149-162.

\_\_\_\_\_. Le 'Nul n'est prophète en son pays' des avant-gardes parisiennes. Un transfert culturel et ses quiproquos. *Arts & Societies*, 2006. In : <http://www.artsetsocietes.org/f/f-jprunel.html>

\_\_\_\_\_. *Nul n'est prophète en son pays ou la logique avant-gardiste : l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Thèse d'histoire, dir. Chr. Charle, Paris I Sorbonne, 2005.

KAUFMANN, Thomas DaCosta. *Toward a geography of art*. Chicago : University of Chicago Press, 2004.

LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. Tradução: Bernardo Leitão et al.. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LÉGER, Charles. *Courbet selon les caricatures et les images*. Préface de Théodore Duret. Paris : Paul Rosenberg, 1920.

LE MEN, Ségolène. *Daumier et la caricature*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2008.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. A crítica de Luiz Gonzaga Duque Estrada durante a transição do século XIX ao XX. In: *Revista Crítica de Arte*, N°4, dezembro de 1981.

\_\_\_\_\_. A Exposição Geral de 1879 e a Crítica de Angelo Agostini (1843-1910). In: *Revista Crítica de Arte*, N°4, dezembro de 1981.

\_\_\_\_\_. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1990.

LOD ET VEGA, Armand. *André Gill, sa vie, bibliographie de ses oeuvres*. Paris: L. Vanier, 1887.

MALTA, Marize. O caso de uma obra sem lugar e a discussão sobre o lugar da obra de arte decorativa. In: Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP “Transversalidade nas Artes Visuais”, realizado em Salvador – BA-UFBA, entre os dias 21 a 26/09/2009.

MARSON, Izabel Andrade. O Império da revolução: matrizes interpretativas dos conflitos da sociedade monárquica. In: FREITAS, Marcos Cezar de. *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.

\_\_\_\_\_. “ Liberalismo e escravidão no Brasil. Joaquim Nabuco e o jogo de temas,

argumentos e imagens na re(criação) do progresso. *Revista USP*, n. 17, p. 102-113, mar./abr./mai. 1993.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema*. São Paulo: Hucitec; Brasília –DF: INL, 1987.

MELOT, Michel. *L'oeil qui rit. Les pouvoir comiques des images*. Suisse: Office du Livre, 1975.

MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX: In: Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento: arte do século XIX. São Paulo: Fundação Bienal, 2000.

\_\_\_\_\_. A escultura monumental no Brasil do Século XIX. A criação de uma iconografia brasileira e as suas relações com a arte internacional. In: Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro, 2004. p.240-241.

MOREIRA, Sandra Regina. A presença do mito quixotesco no jornal ilustrado Don Quixote (1895-1903 de Angelo Agostini). Dissertação (Mestrado em História), São Paulo: FFLCH/USP, 2001.

NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. Rio de Janeiro: Edições Ouro, 1966.

\_\_\_\_\_. *O Abolicionismo*. Introdução de Izabel A. Marson e Célio R. Tasinafo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NERY, Laura Moutinho. *A caricatura : microcosmo da questão da arte na modernidade*. Tese (Doutorado em História) - Rio de Janeiro, PUC do Rio de Janeiro, 2006.

NOCHLIN, Linda. *El realismo*. Madrid : Alianza Editorial, 1991.

NYS, Paul. *Les salons caricaturaux de Nadar*. Memoire de Máster 1. Realisé en 2008 sous la direction de M. Bertrand Tillier. Université Paris I.

OLIVEIRA, Gilberto Maringoni. *Angelo Agostini: ou impressões de uma viagem da corte à Capital Federal (1864-1910)*. Tese (Doutorado em História) – FFLCH, USP, São Paulo, 2006.

PEETERS, Benoît. *Les Métamorphoses de Nadar*. Belgique: Marot et Benoît Peeters, 1994.

PEREIRA, Ledir de Paula. *O positivismo e o liberalismo como base doutrinária das facções políticas gaúchas na Revolução Federalista de 1893-1895 e entre Maragatos e*

*Chimangos de 1923*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFRS, 2006.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O Carnaval das letras: os literatos e as histórias da folia carioca nas últimas décadas do século XIX*. Tese (Doutorado em História) - Campinas – SP: IFCH/UNICAMP, 1993.

QUEIROZ, Suely Robles Reis de. *Os Radicais da República. Jacobinismo: ideologia e ação 1893-1897*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PRADO, Maria L. Coelho. *América Latina no século XIX: Tramas, telas e textos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Trad. De José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.

RAGON, Michel. *Le dessin d'humour: Histoire de la caricature et du dessin humoristique en France*. Paris: Fayard: 1960.

RENONCIAT, Annie. *La vie et L'oeuvre de J. J. Grandville*. Paris: ACR Éditions Internationales, 1985.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. *Revista Ilustrada (1877-1898) – Síntese de uma época*. Rio de Janeiro : UFRJ, 1988. Dissertação de Mestrado.

ROMANO, Roberto. *Brasil: Igreja contra Estado*. São Paulo: Kayrós, 1979.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Org. Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro: Imago Ed; Aracaju – SE: Universidade Federal de Sergipe, 2001.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A Comédia Urbana: de Daumier a Porto Alegre*. São Paulo: FAAP, 2003.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Rizo: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos da rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. “Entre risos e imagens: a humilhação entre a memória e o esquecimento.” In: MARSON, Izabel; NAXARA, Márcia. *Sobre a humilhação: sentimentos, gestos, palavras*. Uberlândia: EDUFU, 2005, p.273.

SCHLESSER, Thomas et TILLIER, Bertrand. *Courbet face à la caricature. Le chahut par l'image*. Paris: Éditions Kimé, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- \_\_\_\_\_. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: Pintoras e escultoras acadêmicas brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.
- SINZIG, Pedro. *A caricatura e a imprensa brasileira: contribuições para um estudo histórico social*. Petrópolis: Tipografia das Vozes de Petrópolis, 1911.
- SILVA, Eduardo. *Camélias do Leblon e a abolição da escravatura: uma investigação de história cultural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOARES, Elisa Ribeiro. O Romantismo e a pintura portuguesa do século XIX. In: *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*. Catálogo da exposição de mesmo título realizada em Portugal entre 29/10/99 à 30/01/00. p.24.
- SODRÉ, N. Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Muad, 1999.
- SOLO, SAINT-MARTIN, Catherine et BERTIN, Jean-Marie. *Plus de 5000 dessinateurs de presse et 600 supports en France. De Daumier à L'an 2000*. Paris: Solo-Saint-Martin et Éditions AEDIS, 2004.
- SQUEFF, Letícia. *Uma galeria para o Império: a "Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira."*. São Paulo: Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – FAU/USP, 2005.
- SOUZA, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho. *Das tramas do ver: Belmiro de Almeida*. Mestrado (Dissertação em Artes) - Campinas – SP: IA/UNICAMP, 1990.
- TAINE, Hippolyte. *Da Natureza e produção da obra de arte*. Trad. Paulo Braga. Lisboa: Editorial 'Inquérito', 1940.
- \_\_\_\_\_. *Del Ideal en el arte*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1941.
- TILLIER, Bertrand. *À La Charge! La caricature en France de 1789 à 2000*. Paris: Les Éditions de L'Amateur, 2005.
- VALMY-BAYSSE, Jean. *André Gill: L'impertinent*. Paris: Éditions du Félin, 1991.
- VENTURI, Lionelo. *Storia della critica d'arte*. Piccola Biblioteca Einaudi. Torino: Giulio Einaudi editore, 1964.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Introd. Vivaldi Moreira. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.



VERON, Eugène. *L'esthétique : origine de arts-le gout le genie. Definition de l'art et de l'esthétique - Le style l'architecture La sculpture - La peinture. La danse La musique - La poésie - L'esthétique de Platon*. Paris: Schleicher, 1904

WATELET, Jean. *La presse illustrée en France 1814-1914*. Thèse Doctorat. Université Panthéon – ASSAS. Paris II – Droit Economie Sciences Sociales, 1998.

WEISZ, Suely de Godoy . Rodolpho Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos. [19&20](#), Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/rb\\_sgw.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/rb_sgw.htm)>.

WRIGHT, Thomas. *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature e dans l'art*. Paris: A. Delahays, 1875.

### **Catálogos de exposição da ENBA**

Catálogo da 8ª Exposição Geral de Bellas Artes. Rio de Janeiro, 1901.

Catálogo da 14ª Exposição Geral de Bellas Artes. Rio de Janeiro, 1907.

Catálogo da 15ª Exposição Geral de Bellas Artes. Rio de Janeiro, 1908.

Catálogo da 16ª Exposição Geral de Bellas Artes. Rio de Janeiro, 1909.

### **Periódicos**

*A Imprensa*, N. 765, Rio de Janeiro, ano VII. 24/01/1910.

*A Imprensa*, N. 766, Rio de Janeiro, ano VII. 25/01/1910.

*Boletim de Belas Artes*, N. 1, Rio de Janeiro, 1945.

*Boletim de Belas Artes*, N. 15, Rio de Janeiro, 1946.

*Boletim de Belas Artes*, N. 21, Rio de Janeiro, 1946.

*Boletim de Belas Artes*, N. 23, Rio de Janeiro, 1946

*Boletim de Belas Artes*, N. 24, Rio de Janeiro, 1946.

*Boletim de Belas Artes*, N. 25, Rio de Janeiro, 1947.

*Boletim de Belas Artes*, N. 26, Rio de Janeiro, 1947.

*Boletim de Belas Artes*, N. 27, Rio de Janeiro, 1947.

*Boletim de Belas Artes*, N. 28, Rio de Janeiro, 1947.

*Boletim de Belas Artes*, N. 29, Rio de Janeiro, 1947.

*Boletim de Belas Artes*, N. 30, Rio de Janeiro, 1947.

*Boletim de Belas Artes*, N. 31, Rio de Janeiro, 1947.

*Boletim de Belas Artes*, N. 32, Rio de Janeiro, 1947.

*Boletim de Belas Artes*, N. 33, Rio de Janeiro, 1947.

*Boletim de Belas Artes*, N. 34, Rio de Janeiro, 1947.

*Boletim de Belas Artes*, N. 35/36, Rio de Janeiro, 1947.

*Cabrião*, N.1 ao, São Paulo, 1866-1867.

*Careta*, N. 87, Rio de Janeiro, ano III. 29/01/1910.

*Correio da Manhã*, N.3114, Rio de Janeiro, ano IX. 25/01/1910.

*Diabo Coxo*, N. 1 ao, São Paulo, 1864-1864.

*Don Quixote*, N.1 ao N.163, Rio de Janeiro, 1895 – 1903.

*Gazeta Artística*, N.4, São Paulo, 30/01/1910.

*Gazeta de Notícias*, N. 80, Rio de Janeiro, ano VIII. 19/03/1882. p.1

*Gazeta de Notícias*, N. 84, Rio de Janeiro, ano VIII. 26/03/1882. p.1

*Gazeta de Notícias*, N. 85, Rio de Janeiro, ano VIII. 27/03/1882. p.2

*Gazeta de Notícias*, N. 87, Rio de Janeiro, ano VIII. 29/03/1882. p.2

*Gazeta de Notícias*, N. 92, Rio de Janeiro, ano VIII. 03/04/1882. p.1

*Gazeta de Notícias*, N. 93, Rio de Janeiro, ano VIII. 04/04/1882. p.2

*Gazeta de Notícias*, N. 95, Rio de Janeiro, ano VIII. 06/04/1882. p.2

*Gazeta de Notícias*, N. 98, Rio de Janeiro, ano VIII. 06/04/1882. p2

*Gazeta de Notícias*, N. 216, Rio de Janeiro, ano XXIV. 03/08/1898. p.1

*Gazeta de Notícias*, N. 217, Rio de Janeiro, ano XXIV. 04/08/1898. p.1

*Gazeta de Notícias*, N. 218, Rio de Janeiro, ano XXIV. 05/08/1898. p.1

*Gazeta de Notícias*, N. 219, Rio de Janeiro, ano XXIV. 06/08/1898. p.1

*Gazeta de Notícias*, N. 220, Rio de Janeiro, ano XXIV. 07/08/1898. p.1

*Gazeta de Notícias*, N. 221, Rio de Janeiro, ano XXIV. 08/08/1898. p.2

*Gazeta de Notícias*, N. 222, Rio de Janeiro, ano XXIV. 09/08/1898. p.1 e 2

*Gazeta de Notícias*, N. 230, Rio de Janeiro, ano XXIV. 17/08/1898. p.1

*Gazeta de Notícias*, N. 231, Rio de Janeiro, ano XXIV. 18/08/1898. p.1

*Gazeta de Notícias*, N. 234 a N.245, Rio de Janeiro, ano XXIV. 1898. p.1 e 2

*Gazeta de Notícias*, N. 244, Rio de Janeiro, ano XXVIII. 01/09/1901. p.1

*Gazeta de Notícias*, N. 245, Rio de Janeiro, ano XXVIII. 02/09/1901. p.1

*Gazeta de Notícias*, N. 251, Rio de Janeiro, ano XXVIII. 09/09/1901. p.1

*Gazeta de Notícias*, N. 245, Rio de Janeiro, ano XXXI. 01/09/1904. p.3

*Gazeta de Notícias*, N. 246, Rio de Janeiro, ano XXXI. 02/09/1904.

*Gazeta de Notícias*, N. 255, Rio de Janeiro, ano XXXI. 11/09/1904. Suplemento Ilustrado

*Gazeta de Notícias*, N. 262, Rio de Janeiro, ano XXXI. 18/09/1904. Suplemento Ilustrado

*Gazeta de Notícias*, N. 244, Rio de Janeiro, ano XXXIII. 01/09/1907. p.6

*Gazeta de Notícias*, N. 245, Rio de Janeiro, ano XXXIII. 02/09/1907. p.2

*Gazeta de Notícias*, N. 264, Rio de Janeiro, ano XXXIII. 21/09/1907. p.2

*Gazeta de Notícias*, N. 208, Rio de Janeiro, ano XXXIV. 26/07/1908. p.4

*Gazeta de Notícias*, N. 241, Rio de Janeiro, ano XXXIV. 01/09/1908. p.1

*Jornal do Brazil*, N. 246, Rio de Janeiro, ano XI. 02/09/1901. p.1

*Jornal do Brazil*, N. 251, Rio de Janeiro, ano XI. 08/09/1901. p.1

*Jornal do Brazil*, N. 245, Rio de Janeiro, ano XVIII. 01/09/1908. p.4

*Jornal do Brazil*, N. 246, Rio de Janeiro, ano XVIII. 02/09/1908. p.11

*Jornal do Brazil*, N. 259, Rio de Janeiro, ano XVIII. 15/09/1908. p.4

*Jornal do Brazil*, N. 262, Rio de Janeiro, ano XVIII. 18/09/1908. p.7

*Jornal do Brazil*, N. 266, Rio de Janeiro, ano XVIII. 22/09/1908. p.4

*Jornal do Brazil*, N. 273, Rio de Janeiro, ano XVIII. 29/09/1908. p.4

*Jornal do Brazil*, N. 243, Rio de Janeiro, ano XIX. 01/09/1909. p.5

*Jornal do Brazil*, N. 244, Rio de Janeiro, ano XIX 02/09/1909. p.6

*Jornal do Brazil*, N. 246, Rio de Janeiro, ano XIX 04/09/1909. p.5

*Jornal do Brazil*, N. 247, Rio de Janeiro, ano XIX 05/09/1909. p.5

*Jornal do Brazil*, N. 248, Rio de Janeiro, ano XIX 06/09/1909. p.4

*Jornal do Brazil*, N. 249, Rio de Janeiro, ano XIX 07/09/1909. p.3

*Jornal do Brazil*, N. 250, Rio de Janeiro, ano XIX 08/09/1909. p.4

*Jornal do Brazil*, N. 251, Rio de Janeiro, ano XIX 09/09/1909. p.4

*Jornal do Brazil*, N. 252, Rio de Janeiro, ano XIX 10/09/1909. p.6

*Jornal do Brazil*, N. 253, Rio de Janeiro, ano XIX 11/09/1909. p.5

*Jornal do Brazil*, N. 255, Rio de Janeiro, ano XIX 12/09/1909. p.4

*Jornal do Brazil*, N. 256, Rio de Janeiro, ano XIX 13/09/1909. p.3

*Jornal do Brazil*, N. 257, Rio de Janeiro, ano XIX 14/09/1909. p.6

*Jornal do Brazil*, N. 261, Rio de Janeiro, ano XIX 18/09/1909. p.6

*Jornal do Brazil*, N. 263, Rio de Janeiro, ano XIX 20/09/1909. p.4

*Jornal do Commercio*, N.123, Rio de Janeiro, ano 58, 19/04/1879.

*Jornal do Commercio*, N.132, Rio de Janeiro, ano 58, 13/05/1879.

*Jornal do Commercio*, N.133, Rio de Janeiro, ano 58, 14/05/1879

*Jornal do Commercio*, N.328, Rio de Janeiro, ano 63, 25/11/1885.

*Jornal do Commercio*, N.3??, Rio de Janeiro, ano 63, 05/12/1885.

*Jornal do Commercio*, N.24, Rio de Janeiro, ano 84, 24/01/1910.

*Jornal do Commercio*, N.25, Rio de Janeiro, ano 84, 25/01/1910.

*L'Etoile du Sud*, N. 5, Rio de Janeiro, ano XXIX. 30/01/1910.

*O Malho*, N.385, Rio de Janeiro, ano IX, 29/01/1910.

*O Mosquito*, N.110 a 312, Rio de Janeiro, 1872-1875.

*O Paiz*, N. 6172, Rio de Janeiro, ano XVII. 01/09/1901. p.2

*O Paiz*, N. 6174, Rio de Janeiro, ano XVII. 03/09/1901. p.2

*O Paiz*, N. 6175, Rio de Janeiro, ano XVII. 04/09/1901. p.2

*O Paiz*, N. 6176, Rio de Janeiro, ano XVII. 05/09/1901. p.2

*O Paiz*, N. 7270, Rio de Janeiro, ano XX. 03/09/1904. p.2

*O Paiz*, N. 7273, Rio de Janeiro, ano XX. 06/09/1904. p.3

*O Paiz*, N. 7278, Rio de Janeiro, ano XX. 11/09/1904. p.2

*O Paiz*, N. 7286, Rio de Janeiro, ano XX. 19/09/1904. p.3

*O Paiz*, N. 7292, Rio de Janeiro, ano XX. 25/09/1904. p.2

*O Paiz*, N. 8366, Rio de Janeiro, ano XXIII. 30/08/1907. p.2

<i>O Paiz</i> , N. 8367, Rio de Janeiro, ano XXIII. 31/08/1907. p.2
---

*O Paiz*, N. 8735, Rio de Janeiro, ano XXIV. 02/09/1908. p.3 e 21

*O Paiz*, N. 8739, Rio de Janeiro, ano XXIV. 06/09/1908. p.3

*O Paiz*, N. 8753, Rio de Janeiro, ano XXIV. 20/09/1908. p.3 e 7

*O Paiz*, N. 9243, Rio de Janeiro, ano XXVI. 24/01/1910.

*O Paiz*, N. 9244, Rio de Janeiro, ano XXVI. 25/01/1910.

*Revista da Semana*, N. 27, Rio de Janeiro, 10/06/1939.

*Revista Illustrada*, N.1 ao 600, Rio de Janeiro, 1876-1898.

*Revista Musical e de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, 1879-1880.

*Vida Fluminense*, N.20 ao 114, Rio de Janeiro, 1868-1870.



## **Fontes francesas**

*Bob au Salon par Gyp, 1888*  
*Cham au Salon de 1861*  
*Cham au Salon de 1863*  
*Cham au Salon de 1863. Deuxième promenade.*  
*Cham au Salon de 1867*  
*Cham au Salon de 1870*  
*Comic Salon 1882 par H. de Sta*  
*Comic Salon 1892 par Christophe*  
*Journal Amusant 1859*  
*Journal Amusant 1860 par Marcelin*  
*Journal Amusant 1861 par Marcelin*  
*Journal Amusant 1863 par Bertall*  
*Journal Amusant 1864 par Darjou*  
*Journal Amusant 1866 par Bertall*  
*Journal Amusant 1867 par Bertall*  
*Journal Amusant 1867 par G. Randon*  
*Journal Amusant 1868 par Bertall*  
*Journal Amusant 1869 par Bertall*  
*Journal Amusant 1870 par Bertall*  
*Journal Amusant 1872 par Stop*  
*Journal Amusant 1873 par Stop*  
*Journal Amusant 1874 par Stop*  
*Journal Amusant 1875 par Stop*  
*Journal Amusant 1876 par Stop*  
*Journal Amusant 1878 par Stop*  
*Journal Amusant 1879 par Stop*  
*Journal Amusant 1880 par Stop*  
*Journal Amusant 1886 par Stop*  
*Journal Amusant 1889 par Stop*  
*Journal Amusant 1890 par Stop*  
*Journal Amusant 1891 par Stop*  
*Journal Amusant 1892 par Stop*  
*Journal Amusant 1895 par Stop*  
*Le Grelot au salon par Bertall*  
*La Parodie. Gill au Salon, 1869.*  
*Le Salon pour rire, 1870 par Cham*  
*Le Salon pour rire, 1873 par Cham*  
*Le Salon pour rire, 1874 par Cham*  
*Le Salon pour rire, 1875 par Cham*  
*Le Salon pour rire, 1876 par Cham*  
*Le Salon pour rire, 1877 par Cham*  
*Le Salon pour rire de 1883 par Japhet*  
*Le Salon de 1865 par Cham*  
*Revue Comique du Salon de 1851 par Cham*

*Revue du Salon de 185, par Cham*  
*Salon de 1857 par Cham*  
*Salon de 1861 par Cham*  
*Salon de 1863 par Cham*  
*Salon de 1866, par Cham*  
*Salon de 1868*  
*Salon de 1861, par Galletti*  
*Salon Humoristique par Henri Polday*  
*Salon Jury Nadar 1857*

## Anexo I

### Seleção de críticas publicadas na *Revista Illustrada* sobre Firmino Monteiro.

**1881, ano VI, n.254, p.2**

Chronicas Fluminenses

\*

Como Paris, nós temos actualmente tambem o nosso salão, um salão de nove quadros...

Tantos quantas são as Musas.

São as provas do concurso á cadeira de paisagem, disputada por tres pretendentes, uma lista triplice como no monte Ida.

É um numero fatidico, o numero tres. Assim n'esse concurso, são tres os pretendentes, tres as provas apresentadas por cada um e tres os trabalhos que merecem ser apreciados: uma aquarella de Excellente effeito pelo Sr. Leoncio Vieira; a *Ilha dos Amores*; d'uma inspiração graciosa, pelo menos; e a mesma *Ilha dos Amores*, linda paisagem do Sr. Monteiro.

Infelizmente, o lugar é apenas um.

\*

Alter.

**1881, ano VI, n.280, p.2**

Chronicas Fluminenses

Rio, 31 de dezembro.

\*

Fui visitar o atelier d'um artista laborioso, d'um pintor de muito talento, que se refugiou d'aquelle lado para dar mais livre curso ao seu genio de paisagista.

Estou-me referindo ao Sr. F. Monteiro.

Ha já bastante tempo que eu intencionava dedicar algumas palavras a esse trabalhador activo, um dos nossos pintores jovens que mais e melhor tem produzido. A occasião parece-me excellente, agora que o seu novo quadro, a *Fundação da cidade do Rio*

*de Janeiro*, vem collocal-o definitivamente acima do par. Esta bella t la, a mais importante do artista, não é todavia nem uma surpresa, nem uma revelação; as primeiras estr as do Sr. Monteiro foram muito felizes para que a *Fundação da cidade do Rio de Janeiro* seja o cumprimento d'uma promessa. Elle conserva ainda na sua sala uma paisagem que todos vimos exposta na Academia; é um bello quadro onde o artista se revela feliz observador da natureza, mas ainda imbuido dos principios rhetoricos do ensino academico, de que elle se tem gradualmente libertado.

  esta sobretudo a sua qualidade mais apreciavel. Quem acompanha os seus trabalhos, e n'este ponto eu estou de perfeito accordo com o meu companheiro das paginas de f ra, sente a feliz tendencia do Sr. Monteiro para abandonar o absoluto das regras e cingir-se   penetração da natureza. O seu novo quadro, ao ar livre e perfeitamente illuminado, está desenhado com uma largueza de traço dessombrada e colorido com um verdade de tons que seduzem. A cerimonia passa-se no morro do Castello, ao grande ar; ha indios e portuguezes. O artista variando-lhes sempre as phisionomias, soube imprimir a cada raça o seu padrão, o seu verdadeiro typo.

Eu lamento sinceramente que a falta de espaço não me permittsa demorar-me mais um pouco sobre a obra do Sr. Monteiro. A *Fundação da cidade do Rio de Janeiro*, tem além de merito artistico, um grande valor historico. O quadro porém será exposto brevemente, e eu espero então poder occupar-me d'elle mais folgadamente. O que desejo sobretudo deixar bem saliente, é que temos um artista que crê na sua arte e que não lança, como tantos outros,   da indifferença, e que não vivem senão da esperança de encommendas do governo. A arte não é mais do governo nem dos principes,   do povo,   de todos.

\*

Alter.

**1882, ano VII, n.294, p.2**

#### Chronicas Fluminenses

A exposição, ainda aberta, do Lyceu de Artes e Officios de que tanto se tem occupado o meu companheiro A., complica-se agora d'um outro acontecimento artístico: a exposição, na Typografia nacional das três magníficas telas do Sr. A. Firmino Monteiro.

O Sr. Firmino Monteiro já não é um desconhecido. Não há muito tempo, um critico, aliás bastante imbecil para comparal-o a Meissonier occupava-se d'elle em artigo especial, e eu mesmo, a proposito de sua *Fundação da cidade do Rio de Janeiro*, tive occasi  de lhe subscriptar d'aqui d'este mesmo lugar alguns qualificativos amáveis, que hoje mantenho em toda a sua honestidade. Bem jovem, alumno ainda há bem pouco tempo, o Sr. Monteiro surpreende sobretudo pelo modo brilhantemente progressivo por que se tem libertado das convenções acadêmicas e conquistado, pelo estudo e pela observação, o brio sábio da escola moderna. As suas telas são admiráveis de verdade, de luz, de ar e de frescura. Paisagens do Brazil, cantos do Rio de Janeiro, de céus esplendidos, águas fulgurantes e



tons variadíssimos, os quadros do Sr. Monteiro mostram-nos sempre, com o brilho preciso da luz, com a justeza necessario de tom, todo o encnato da nossa natureza. Eu citarei pela variedade de cor e pela segurança de observação: Um caminho, resplandescnte de luz. Uma pedreira, Um monte de Barro e Uma montanha com água ao pé, d'uma suavidade adorável.

Mas é sobretudo o grande quadro histórico, a *Fundação da cidade do Rio de Janeiro* que colloca d'uma vez o Sr. Monteiro acima do par. A scena passa-se no morro do Castello. Men de Sá entrega as chaves da cidade ao alcaide-mór e nomeia o senado da camara. A direita está o altar onde se fez a cerimônia da benção, á esquerda, a cidade ainda fechada por um portão, atravez do qual tremulam sol brilhante, e ao fundo azula-se a Bahia, picada de naus portuguezas. Paisagista, o Sr. Monteiro dá-nos n'este quadro o lado alegre, risonho, exuberante de vida na natureza brasileira; e, na variedade das attitudes, na perfeita descriminação dos typos, n'algumas cabeças artisticamente tocadas e nas posições naturaes das suas figuras, revela-se ainda um excellent pintor de gênero; a figura marcila de Mem de Sá, a physionomia angélica de Anchieta, o bom missionário poeta que ensinava aos índios, em quadras escriptas na areia, os mysterios da sua religião, estão magistralmente tocadas; attitude do índio que admira Teberixa ainda com a pelle de tigre, mas já meio civilisado no seu gibão de veludo azul é d'uma naturalidade perfeita. O colorido é bello, o desenho correcto. Um quadro notável emfim, executado por um artista de mérito, que, é-nos grato reconhecer, não deixa nada ao acaso.

Julio Dast

**1882, ano VII, n. 296, p. 6.**

#### Pequeno Correio

Aviso aos amadores:

N'um dos salões da Typographia Nacional, está emfim aberta ao publico a exposição Monteiro, de que tão bem e com tanta justiça já se occupou n'uma das suas chronicas passadas o nosso companheiro Julio Dast. A exposição Monteiro consta de treze telas, treze bellos trabalhos que merecem ser admirados.

---

Rolando.

**1882, ano VII, n. 297, p. 2.**

#### Chronicas Fluminenses

\*\*\*

Mas não esqueçamos os vivos pelos mortos...

A *Revista Illustrada* reproduz hoje a *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*, a esplendida t la do Sr. Firmino Monteiro de que eu, por mais de uma vez, me tenho occupado.

Fui, mesmo, o primeiro a dar o alarme d'esse grande quadro, que o Rio de Janeiro hoje admira.

A *Revista Illustrada* tinha n'isso o empenho de um vaticinio; quando, ha trez annos, o Sr. Monteiro expoz o seu quadro *Exequias do Camorim*, nós dedicamos-lhe algumas palavras de animação, augurando n'elle um artista muito além do comum. Vemos, hoje, que não fomos mau propheta; a sua ultima obra colloca o notavelmente, acima do par.

Elle, entretanto, são bem tarde desconfiou de que era um artista. Antes de entrar para a Academia, o pequeno Antonio Firmino, encadernou livros n'uma officina da qual, aos vinte annos, chegou a ser director. Mas, então, ou porque o couro lhe cheirasse mal ou porque os *in-folios* lhe causassem horror, o encadernador deixou de bom grado a officina e fez-se alumno do Instituto Pharmaceutico, depois do Conservatorio de musica... Jeronymo Paturot,   caça de uma profissão, nem as pilulas nem os sustenidos nem os Deve – e – Haver o seduziram; e eil-o, finalmente, na Academia de Bellas-artes, para de l  sahir senão já um artista celebre, mas como Minerva armada para a conquista. Depois...

\*\*\*

Depois trabalhou, trabalhou muito aqui, na Europa, e trabalha sempre...

Ha mezes, quando eu fui pela primeira vez ao seu atelier na esperança de ver apenas a *Fund o da cidade do Rio de Janeiro*, fui agradavelmente surprezo por uma galeria completa. É que para limpar os pinceis, depois do trabalho, elle suja adoravelmente uma tela d'alguna paisagem que lhe trota no cerebro... Anda sempre apressado. Outro dia eram tres horas da tarde elle voava para S. Domingos, onde foi esconder o seu atelier.

- Onde vaes com tanta pressa?

- Vou pintar uma cousinha *d'apr s nature*.

- A esta hora!

- É a unica hora em que ainda não pinte , e vou aproveitar os effeitos da tarde que promette estar magnifica.

Com todas essas qualidades,   todavia modesto, como não ha exemplo. Na vespera de abrir a sua exposição, diseutindo-se [sic] no escriptorio d'esta folha sobre o seu grande quadro, alguem lhe notou um quasi nada.

- Tens ahi a tua caixa de tinta? empresta-m'a, diz elle ao meu companheiro, ainda é tempo...

E tudo isso, elle diz e faz satisfeito, alegremente. Porque muito contrariamente ao habito fastidioso da maior parte dos nossos artistas, o Sr. Firmino Monteiro não choraminga a sua sorte de artista e nem se lamenta da falta de gosto do publico, nem maldiz o momento em que se fez pintor, "n'uma terra em que o governo são cuida de política" nem descrê; nem desanima, não. Elle cr , confia, trabalha e   um artista.

Não vão agora pensar por esse preito que eu lhe rendo que o Sr. Firmino Monteiro é estrangeiro, não. Elle é brasileiro, nascido na muito heroica cidade de S. Sebastião.

*A Revista Illustrada* também é patriota – quando é tempo.

Julio Dast.

**1882, ano VII, n.299, p.2**

Echos da Semana

Agarremos ao vôo uma ocasião de não dizer mal dos nossos vereadores.

Segundo nos consta, o Sr. Dr. H. Hermeto Carneiro Leão tenciona propor á camara, na sua próxima sessão, a compra do quadro histórico do Sr. Firmino Monteiro: *a Fundação da cidade do Rio de Janeiro*.

Essa proposta, que nós esperamos será unanimemente aceita, não faz senão muita honra ao seu auctor; o bello quadro do Sr. Firmino Monteiro não deve realmente, pela sua natureza pertencer, senão á Camara Municipal, que dispensando assim o mais merecido auxilio ao nosso artista, obtem ao mesmo tempo uma tela notável, em que nada foi abandonado ao acaso. Na *Fundação da cidade do Rio de Janeiro*, sente-se um temperamento de artista ao servilo de uma inspiração patriótica.

**1882, ano VII, n.308, p.7**

Bibliographia

Um amigo das artes e do Sr. Antonio Firmino Monteiro, o Sr. R. Santos, reunio n'um pequeno volume que fez editar, todos os artigos críticos publicados, sobre os bellos quadros ultimamente expostos desse nosso hábil e consciencioso artista.

*A Revista Illustrada* que revê n'esse pequeno livro, bom numero de artigos que appareceram antes nas suas columnas e que foi a primeira a render homenagem ao pintor da *Fundação da cidade do Rio de Janeiro*, folga de ver com Ella concordes quase todos os outros que se occuparam da obra do Sr. Firmino Monteiro.

**1882, ano VII, n.310, p. 2 e 3**

Echos da Semana

\*\*\*

No estabelecimento *la Glace Elegante* da rua do Ouvidor, está exposta uma bella pequena tela do nosso artista Firmino Monteiro. É uma paisagem do Rio de Janeiro: um pouco de matto, um pouco d'agua, ainda matto, umas ruinas, uma pedreira e um pedaço de céo; mas tudo visto por um artista que sente e executado por um pintor que sabe pintar. É uma das melhores paisagens do autor da *Fundação da cidade do Rio de Janeiro*, hoje propriedade da nossa municipalidade

R.

**1884, ano IX, n.371, p.3**

Echos e Factos

\*\*\*

Chegou de Paris, onde foi passear e ao mesmo tempo aperfeiçoar-se na arte em que elle já é tão exímio, o nosso pintor Firmino Monteiro.

Durante o tempo que esteve na cidade das artes, o autor da *Fundação da cidade do Rio de Janeiro*, nem ficou ocioso nem se esqueceu das cousas patrias, pintou, como já tivemos occasião de dizer aqui, dois quadros historios um dos quaes esteve exposto no salão de Paris o anno passado.

\*\*\*

R.

**1884, ano IX, n.380, p.7**

Pequeno Correio

O nosso pintor Firmino Monteiro, de quem esta folha mais d'uma vez tem fallado, faz por estes dias uma exposição, dos seus trabalhos feitos em Pariz. É no salão do Sr. Insley Pacheco, a rua do Ouvidor, 102, que o publico terá de admira-los.

Vão ver, e depois conversaremos.

---

Rolando

**1884, ano IX, n.382, p.6**

Pequeno Correio

A exposição dos quadros do Firmino Monteiro em casa do Sr. Insley Pacheco o photographo-artista, tem sido muito concorrida. No próximo numero nos occuparemos d'ella.

**1884, ano IX, n 384, p.7**

Pequena Chronica

Além de ter sido muito concorrida a exposição dos quadros do Sr. Firmino Monteiro, teve a honra de ser visitada por S. M. o Imperador que muito louvou os esforços do jovem pintor.

S. M. gostou principalmente dos dois quadros: *A Morte de Camões* e *Vidigal chamando á falla*.



Na verdade, são estas as telas de maior estudo que expôz o Sr. Monteiro. Se bem que ellas não sejam perfeitamente correctas, como desenho e effeito de luz, todavia nota-se n'ellas certos pedaços bem felizes.

Há outros quadros de menor importância, como o *Alvarenga*, e dois typos de costumes, *O Vendedor de phosphoros* e o outro de *balas*.

Uma dúzia de paisagens completa a exposição.

Eu preferia ver meia dúzia d'ellas, ou menos ainda, melhor acabadas, porém. Pois quanto a mim são paisagens, são apenas esboços, feitos com certa largueza, mas com muita inexactidão de tons na sua maior parte.

É innegavel que Firmino Monteiro tem vocação especial pela pintura, attendendo ao pouco tempo que teve de estudo n'esta difficil arte e ninguém até hoje entre nós, debutou tão brilhantemente. Mas por ora, ainda elle anda ás apalpadellas, entre a pintura histórica, a de gênero e a de paisagem. Qual d'ellas escolherá?

Seja qual for, elle deve adoptar uma das três e estudar, estudar até poder-se um dia saber como classificar o Sr. Firmino Monteiro, se como pintor histórico, se como paisagista.

**1884, ano IX, n.393, p. 3.**

Salão de 1884 – IV

O Sr. Aurelio de Figueiredo, expoz vinte telas, sendo as mais importantes de entre estas – pelo tamanho – a *Francesca de Rimini* e *Cecy no banho*.

A execução d'estes dois quadros denota, no seu autor, alguma habilidade, porém, falta absoluta de conhecimentos necessarios para empregar trabalhos desta ordem.

O Sr. Aurelio, ignora de todo as regras mais elementares da perspectiva, como já verbalmente lh'o dissemos e provamos, quando sua *Francesca* esteve exposta no barracão do largo de S. Francisco. É fraquissimo em desenho e quanto a colorido, não se pôde realmente classificar o que elle é.

Ora, apresentam os quadros feitos com bastante largueza de toque e colorido harmonioso; ora mostra-nos outros de um estylo inteiramente diverso e cuja côr discordante e horripilante faz aos olhos da gente a mesma impressão que fazem aos ouvidos os sons de uma rabeca desafinada.

Esses dous systemas, vieram provar que o Sr. Aurelio de Figueiredo, costuma copiar e dar como seus grande parte dos trabalhos que até agora tem exposto ao publico.

Ora isto não é sério.

As outras telas – menos uma intitulada *Trabalho e estudo* – não valem nada. Ahi não se vê nem estylo, nem desenho, nem colorido. São na maior parte, cópias de chromos muito ruins. Umas celebres *flôres e o cesto de rosas*, será tudo o que quizerem, menos

flôres. A tal *Contemplativa* e umas paisagens imitando ervas á mineira misturadas com goiaba são simplesmente horríveis.

Pois bem. O Sr. Aurelio tem a pretensão de vender todas essas borracheiras á Academia! E imaginem por quanto... Vinte contos de réis! Dez, á Francisca de Rimini, quatro, a Cecy dando de mamar á sua companheira e seis ás outras bugigangas!

É uma audácia! É um cumulo!

Acreditamos que a Academia não terá a coragem de comprar nenhum d'esses trabalhos que não tem o menor valor artistico. Em tempo a prevenimos.

O dinheiro é pouco e só deve servir para comprar os melhores quadros que se acham na exposição, premiando assim os que realmente merecem.

Muito mais modesto é o Sr. Augusto Duarte, que contenta-se até com um conto de réis, pelo seu grande quadro da morte de *Atalá*.

Apezar de não nos agradar muito a composição, tem essa tela bellissima qualidades como pintura, e vê-se que n'ella tudo é bem estudado. O seu autor não é nenhum genio, mas os seus trabalhos agradarão sempre na maior parte, pela sua conscienciosa execução.

Quatro cabecinhas de estudo são muito bem pintadas, assim como dous quadrinhos – *Margens do Parahyba*. A *Cascata grande* tem pedaços bem felizes e promete futuras paisagens melhores ainda.

O Sr. Duarte, expoz só um quadro, *Iracema*, e, lá para que digamos, não se sahio muito mal. Se bem que a figura não seja capaz de inspirar-nos uma paixão, todavia reconhecemos na sua execução bastante progresso e uma differença enorme de uma celebre Lindoia ou Pinoia que o mesmo expoz no Lycêo de Artes e Officios.

Não sendo obrigado a ficar em extasis diante da *Iracema*, os nossos olhos percorreram o resto do quadro e admiraram o vasto horizonte, o céu, o mar, a vegetação, a praia, e, digamol-o em honra do Sr. Medeiros: ficamos muito satisfeitos; nem esperavamos tanto.

Temos muito prazer em ter ensejo de louval-o, tanto mais que sempre fomos severos em outras occasiões. O Sr. Medeiros é professor da Academia e, como tal, tem obrigações de fazer os maiores esforços para apresentar quadros dignos da sua posição. *Noblesse oblige*.

O Sr. Firmino Monteiro expoz nada menos de vinte e cinco télas entre paisagens, quadros de costume e de genero.

D'este esperançoso artistas já nos occupamos varias vezes, sendo a ultima por occasião da exposição de alguns dos seus quadros na casa do Insley Pacheco.

A *mulher do soldado* e o *Capitão João Homem* são duas télas pintadas especialmente para a exposição; por isso ressentem-se ambas da precipitação com que foram feitas para chegarem a tempo. Era muito melhor que só se apresentasse uma e bem estudada. Porém, a mania do Sr. Firmino Monteiro é pintar muita cousa e não acabar cousa

alguma. A mulher do soldado de clavina em punho tem uma cara horrivelmente feia e que só exprime idiotismo e a da criança mau desenha. O soldado deitado, tem felizmente a macega que encobre um pouco o corpo.

Comtudo, esse quadro tem verdadeiro merito no todo. A composição é boa e as roupagens executadas largamente assim como a macega. Ao menos, n'este quadro ha um pensamento: a idéa é sympatica e se o seu autor tivesse melhor estudado as caras de suas figuras, o successo do quadro seria seguro.

*O Capitão João Homem*, dá exactamente a idéa que produzimos, na parte illustrada d'esta folha, de um theatrinho de bonecos. Todas essas figuras são ridiculas, mal desenhadas e mal pintadas. O Sr. Monteiro não tem ainda bastante conhecimento de desenho para atirar-se em composições d'estas sem primeiramente estudar bastante do natural, fazendo posar modelos; assim conseguirá fazer alguma cousa que agrade. Para pintar ligeiro e dispensar o natural, é preciso ser bom desenhista e ter conhecimento exacto da forma humana para poder executar esta de cór.

Aconselhamol-o pois a que estude bastante antes de pintar quadros historicos ou de genero. O Sr. Monteiro tem verdadeiramente talento e póde vir a ser um artista notavel. Inteligente, activo e trabalhador, tem todos os requesitos necessarios para o successo, se para lá chegar elle tomar o bom caminho. Não é pintando muitas telas, é pintar poucas porém bem.

Em dezoito paysagens, ha só uma bôa; a do n. 50. As outras não passam de esboços e na maior parte bastante descuidados e falsos de tom.

Temos os maiores desejos de que o Sr. Monteiro vá progredindo: e se hoje o criticamos com esta franqueza, é porque temos vontade de louval-o mais tarde, com o mesmo entusiasmo que sentimos quando estreou com o quadro *Fundação da cidade do Rio de Janeiro*.

X.

**1887, ano XII, n. 457, p. 3.**

#### Pequenos Echos

\*\*\*

O distincto pintor Firmino Monteiro, tão justamente apreciado por todos os que teem o sentimento da arte, prepara uma exposição dos seus ultimos trabalhos.

Ahi terá o publico occasião de vêr e apreciar os progressos realizados pelo artista, e ao mesmo tempo verificar que elle não tem estado inactivo.

Contamos que o publico suffrague esses bellos trabalhos, com o apreço de que elles são, a todos os respeitos, dignos.

\*\*\*

*Dominó.*

**1887, ano XII, n.462, p.6 e 7**

Bellas Artes

De algum tempo a esta parte a pintura tem tomado um incremento extraordinario.

Nada menos de quatro exposições em pouco mais de doiz mezes, fora alguns quadros avulsos, expostos na rua do Ouvidor.

Os amadores de pintura tiveram occasião de apreciar-a em quasi todos os seus gêneros, vendo as marinhas de Castagnetto, as paizagens do Parreiras, as fructas do Estevão Silva, alguns retratos de Decio Villares, cuja maestria no pincel e delicadeza de colorido ninguém eguala, os quadros históricos de Firmino Monteiro e por ultimo o quadro de gênero de Belmiro de Almeida, intitulado *Arrufos* e que tem causado um verdadeiro sucesso.

Já não se póde dizer que não temos arte entre nós, nem artistas que não trabalham; o que falta é serem estes animados pelo publico, que não só deve ir ver os seus quadros, como tratar de adquiril-os.

O Sr. Firmino Monteiro expoz, n'uma das salas da Academia de Bellas Artes, nada menos de quatro grandes quadros históricos, três de gênero, três paizagens e alguns estudos.

Tudo isso foi pintado em menos de dois annos, o que parece incrível, á vista da importância dos assumptos escolhidos, que obrigam a executar muitas figuras e uma infinidade de detalhes que por si só demandam muito tempo e paciência. Não há duvida que o Sr. Monteiro tem feito innumerous progressos e sobre a rapidez de execução e é provável que d'aqui a mais dois annos, elle nos apresente oito grandes quadros históricos e não sei quantos de gênero. Mas um dia o fértil pintor não encontrará salas bastante grande para expor os seus quadros, o que lhe causará serio embaraço;é bom que pense n'isso e resolva-se de uma vez a progredir na qualidade e não na quantidade.

Eis o que a seu respeito dissemos, em Outubro de 1884, por occasião da exposição da Academia das Bellas Artes:

“O Sr. Monteiro não tem ainda bastante conhecimento de desenho para atirar-se em composições d'estas sem primeiramente estudar bastante do natural.

Intelligente, activo e trabalhador, tem todos os requisitos necessários para o successo, se para lá chegar tomar o bom caminho. Não é pintando muita tela: é pintar pouco, porém bem.

Aconselhamol-o pois a que estude bastante, antes de apresentar quadros históricos ou de gênero.”

O que dissemos em 1884 é o que repetimos em 1887.

X

**1888, ano XIII, n. 504, p. 2.**

Firmino Monteiro



Falleceu terça-feira ultima, repentinamente, este distincto pintor, um artista apreciado por todos os que prezam as bellas artes e um moço, em cujo coração se aninhavam os mais puros sentimentos.

Firmino Monteiro tinha já um nome bemquisto e bastante popular, que lhe provinha da execução de alguns quadros de merito, taes como o *Vidigal*, a *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro* e outros.

Ultimamente, trabalhava n'uma téla, destinada a grande successo, commemorando o grandioso factio da abolição.

A morte, colhendo-o de improviso, privou-nos de um dos melhores talentos da geração moderna, de um amigo a quem, devéras apreciavamos, e de uma obra, que a todos enchia de curiosidade.

Triplíce face dolorosa, de uma mesma dôr!

Nas paginas da *Revista* já publicamos, em 1882, o retrato do laureado artista.

N'esse mesmo numero, (29 de Abril de 1882) viu a luz o seguinte artigo:

“Mas não esqueçamos os vivos pelos mortos...”

A *Revista Illustrada* reproduz hoje a *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*, a esplendida téla do Sr. Firmino Monteiro de que eu, por mais de uma vez, me tenho occupado.

Fui, mesmo, o primeiro a dar o alarme d'esse grande quadro, que o Rio de Janeiro hoje admira.

A *Revista Illustrada* tinha n'isso o empenho de um vaticinio; quando, ha trez annos, o Sr. Monteiro expoz o seu quadro *Exequias do Camorim*, nós dedicamos-lhe algumas palavras de animação, augurando n'elle um artista muito além do comum. Vemos, hoje, que não fomos mau propheta; a sua ultima obra colloca o notavelmente, acima do par.

Elle, entretanto, só bem tarde desconfiou de que era um artista. Antes de entrar para a Academia, o pequeno Antonio Firmino, encadernou livros n'uma officina da qual, aos vinte annos, chegou a ser director. Mas, então, ou porque o couro lhe cheirasse mal ou porque os *in-folios* lhe causassem horror, o encadernador deixou de bom grado a officina e fez-se alumno do Instituto Pharmaceutico, depois do Conservatorio de musica... Jeronymo Paturot, á caça de uma profissão, nem as pilulas nem os sustentidos nem os Deve – e – Haver o seduziram; e eil-o, finalmente, na Academia de Bellas-artes, para de lá sahir senão já um artista celebre, mas como Minerva armada para a conquista. Depois...

---

Depois trabalhou, trabalhou muito aqui, na Europa, e trabalha sempre...

Ha mezes, quando eu fui pela primeira vez ao seu atelier na esperança de ver apenas a *Fundação da cidade do Rio de Janeiro*, fui agradavelmente surprezo por uma galeria completa. É que para limpar os pinceis, depois do trabalho, elle suja adoravelmente uma tela d'alguna paisagem que lhe trota no cerebro... Anda sempre apressado. Outro dia eram tres horas da tarde elle voava para S. Domingos, onde foi esconder o seu atelier.

- Onde vaes com tanta pressa?

- Vou pintar uma cousinha *d'après nature*.

- A esta hora!

- É a unica hora em que ainda não pintei, e vou aproveitar os effeitos da tarde que promette estar magnifica.

Com todas essas qualidades, é todavia modesto, como não ha exemplo. Na vespera de abrir a sua exposição, diseutando-se no escriptorio d'esta folha sobre o seu grande quadro, alguém lhe notou um quasi nada.

- Tens ahi a tua caixa de tinta? empresta-m'a, diz elle ao meu companheiro, ainda é tempo...

---

E tudo isso, elle diz e faz satisfeito, alegremente. Porque muito contrariamente ao habito fastidioso da maior parte dos nossos artistas, o Sr. Firmino Monteiro não choraminga a sua sorte de artista e nem se lamenta da falta de gosto do publico, nem maldiz o momento em que se fez pintor, “n'uma terra em que o governo só cuida de política” nem descrê; nem desanima, não. Elle crê, confia, trabalha e é um artista.

Não vão agora pensar por esse preito que eu lhe rendo que o Sr. Firmino Monteiro é estrangeiro, não. Elle é brasileiro, nascido na muito heroica cidade de S. Sebastião.

*A Revista Illustrada* tambem é patriota – quando é tempo – Julio Dast”.

## Anexo II

### Seleção de críticas publicadas na *Revista Illustrada* e *Don Quixote* sobre Rodolpho Bernardelli

#### *Revista Illustrada*

**1877, ano II, n.85, p. 2.**

Pois deixando a politica em seu afogueamento, eu também quero que se saiba que o nosso compatriota R. Bernardelli acaba de nos enviar o seu primeiro trabalho destinado á academia.

Está na alfândega um grupo de gesso do jovem escultor, e que em breve será exposto á nossa admiração.

A occasião é bem propicia.

Depois da grande tela do Sr. Pedro Americo, teremos a escultura reclamando nossa attenção.

E antes dividil-a entre as obras dos dois talentosos artistas, que ouvir tagarelar sobre o Sr. Corrêa ex-das-conferencias.

\*

E já entre o murmúrio que se fez em redor do Sr. Pedro Americo (já não o trato nem por commendador nem por doutor) ouve-se fallar na *Batalha de Guararapes*, um outro feito do Brazil que nos vae ser recordado pelo pincel de Victor Meirelles.

É esse o certamem em que eu desejo sempre ser testemunha occular,e é assim que havemos de possuir algumas obras de arte dignas d'esse nome.

E já eu esquecia que ainda nesta semana, tivemos o *Guarany* applaudido no Pedro II.

Felizmente o campo é vasto, e haverá sempre palmas para todos.

\*

E já que trato de objectos de arte, passo facilmente ao projecto da estatua dos tres.

Alexandre Herculano, Antonio Feliciano de Castilho e Ameida Garret vão ser fundidos em bronze reunidos em um só pedestal, formarão um monumento, representando parte das glorias litterarias de Portugal.

É um projecto digno de toda veneração, o que naturalmente irá por diante.

Eu, porém, não tenho muitas sympathias pelo número tres.

\*

Além de ser um numero fatídico, parece que essa estatua dos tres vai gerar difficuldades para o esculptor, encarregado de arranjar o grupo.

Ficarão os tres na mesma altura? ou haverá uma escala?...

E porque esquecer outros que não fizeram mesmo honra ás lettras portuguezas?

E depois para que collocar Alexandre Herculano ao lado de Antonio de Castilho, quando, em vida, um evitou sempre o outro?

Não é prudente encadeiar um ao outro pelo bronze, dois homens de genios tão diversos.

\*

Este consorcio, bem se vê, é destinado a não ter uma existencia de venturas.

E se elles reclamarem o divorcio?...

Que tribunal julgará a questão?

Eu aconselho, portanto, ao Sr. Mattozinhos ( com a devida licença de S. Ex.), que deixe mesmo solteiros aquelles tres vultos.

Talvez que nenhum delles queria essa união... das tres graças.

Um pedestal para cada um, não é de certo muito para quem tanto legou.

A. Gil.

## **1882, ano VII, n.294, p.6**

### Exposição de bellas-artes

Dos quatro quadros de marinha que expoz o Sr. Rouede, o melhor é sem duvida, o intitulado: *Sacco do Alferes*, De um colorido harmonioso, embora um pouco molle, agrada logo á primeira vista, fazendo extraordinario contraste com o pendant (*Ilha de Paquetá*) pela dureza na maneira de reproduzir um rochedo, cuja côr lembra perfeitamente um queijo de Rocquefort.

- O Sr. Belmiro expoz apenas um retrato. Apesar deste ser bem pintado, não posso formar um juizo sobre o seu merito artistico, sem vêr algum trabalho de sua composição.

Sendo o Sr. Belmiro um dos melhores discipulos de nossa Academia das Bellas Artes, espero que n'uma outra exposição, elle apresentará algum quadro que melhor ponha em relevo o seu talento.

- Dous retratos de senhoras, um ... côr de café com leite, outro café puro e bem torrado, pelo Sr. Estevão Silva. Na verdade, não comprehendo que o autor destes dous retratos seja o mesmo que pintou o *S. Pedro ouvindo cantar o gallo*, que esteve na Exposição Industrial e que muito me agradou.

Ambos os retratos estão bem desenhados, mas como não tem o menor toque de luz nas cabeças, supponho que foram desenhados de dia e pintados de noite.

- O Sr. A. Petit, vantajosamente conhecido por todos os que desejam ter retratos baratos, expoz tres desta edição e um quadro a quem elle deu o nome de *Vendedora de mingao*.

Quanto aos retratos, o Sr. Petit tem feito reaes progressos, e entre elles, contam-se alguns bem soffríveis: mas quanto ao mingao, tenha paciencia, é muito ruim.

Estou prompto a louvar qualquer esforço por parte d'aquelles que procuram progredir trabalhando, e o Sr. Petit estaria nesse caso se se limitasse á fazer o que está nas suas força e não *Camões na gruta* e quadros que como este, requerem grandes conhecimentos e só podem ser admirados quando feitos por artistas de merito.

Não é pois para estranhar que o seu Mingao desagrade aos que entendem da arte.

Eu, por minha parte, acho-o muito desenchabido, e declaro francamente que não o posso engulir.

---

Na parte da escultura a exposição é muito pobre. Senti realmente que o publico não tivesse occasião de admirar os trabalhos do primeiro artista da nossa Academia de Bellas Artes, o Sr. Rodolpho Bernardelli. Espero porém que, rendendo homenagem ao grande talento desse artista que se acha actualmente em Roma, o digno director da Academia fará o mais breve que puder uma exposição especial de tudo quanto o Bernardelli enviou, a fim de que o publico admire os trabalhos do alumno que mais tem honrado a nossa Academia na Europa.

- O Sr. Chaves Pinheiro expoz uma estátua – *S. Sebastião* – na qual admira-se a habilidade que tem esse apreciavel esculptor em acabar perfeitamente os seus trabalhos. Vê-se que um pé é um pé, tem as suas cinco unhas, e muito bem feitinhas; o mesmo direi das pernas, do torso, dos braços, da cara e até da arvore, na qual está amarrado o Santo. O Sr. Chaves Pinheiro deve estar satisfeito com esse seu trabalho que tão conscienciosamente executou. É um trabalho completo: nada lhe falta.

No entanto, vejam como são as cousas!... Para mim falta tudo. Falta o mais importante, falta *aquillo*: aquillo que separa o simples artista habil, do grande artista genial; aquillo que se chama a scentelha, a inspiração, o fogo sagrado.

O Bernardelli é quem nos mostrará um dia, tudo isso esculpido no marmore.

A maior gloria que póde o ter o Sr. Chaves Pinheiro é ter sido o seu primeiro professor e sua melhor estatua é o seu discipulo que elle começou aqui e que a verdadeira arte concluirá em Roma.

- O Sr. Almeida Reis tem exposto um busto em marmore, que deve ser o retrato do Dr. Passos.

- O Sr. Garcia expoz varios trabalhos em marmore, sobresahindo entre estes, uma mesa que tem um xadrez para jogo de damas.

Todos esses trabalhos, muito acreditam a casa do Sr. Garcia pela maneira como são acabados.

O Sr. Leopoldino de Faria, tem tres cabeças de estudo feitas ha tempo, que denotaram no seu autor bastante habilidade; infelizmente o seu quadro intitulado: *Allegoria á lei 28 de setembro* é de tal quilate que é impossivel classificar-o. Nunca se vio disparate maior; póde-se dizer até, pyramidal!

Vou procurar descrever-o: não é muito facil, mas enfim vou tentar.

A figura principal, que deve ser a Princeza imperial, tem ao lado direito de sua cabeça, outra cabeça que é a do Imperador segundo o sceptro e que dá uma idéa perfeita do rei de copas.

Do outro lado da cabeça da princeza, aparece a do conde d'Eu á espiar. O illustre principe e seu augusto sogro, apesar de serem dois homenszarrões, ficam completamente escondidos pelo corpo da Serenissima Princeza que apresenta assim o aspecto de uma mulher com tres cabeças.

Vestida de setim branco e com um manto que nunca mais se acaba, S.A. Imperial, de cabeça erguida e braços cahidos, parece pedir pelo amor de Deus que a não deixem cahir.

S.A. tem toda razão pois que, achando-se pousada sobre uma especie de urubú e este sobre um throno, e o throno sobre uma almofada, a dita sobre um tapete e este sobre uma escada e a escada sobre um couro de boi e o couro de boi sobre não sei o que, corre altamente o risco de levar algum trambulhão, o que não está de accordo com a magnitude de uma lei como a de 28 setembro.

A nossa princeza tem excellentes qualidades, mas não qualidades acrobaticas.

Aos pés de toda essa trapalhada está uma figura, representando um indio de gatinhas, manifestando serio receio que lhe caia tudo aquillo nas costas. No mesmo plano e na mesma posição, vê-se uma negra velha que parece implicar com o urubú, ou antes, o urubú com ella.

De cada lado da princeza, pela altura mais ou menos dos joelhos, acham-se dois grupos de bonecos, quatro de um lado e tres do outro ao todo: sete. Por esse numero, vê-se logo que deve ser o ministerio.



Não se sabe onde os apotheosados ministros da lei 28 de setembro pousam os pés. Alguns d'elles, os que se acham do lado esquerdo da princeza, esqueceram as pernas em casa, ficando assim com o corpo completamente cortado ao meio.

Em cima do quadro, ao lado direito, apparece um cousa que tem um braço estendido e que parece querer derrubar esta importante composição-castello do Sr. Leopoldino.

Eis ahi, com a maior fidelidade, a descripção da *Allegoria á lei 28 setembro* que, segundo se lê n'um cartapaccio collocado em baixo do quadro, será offerecido a S.M. o Imperador.

Agora, pergunto eu: Que mal fez S.M. ao Sr. Leopoldino?

O facto de offerecer desde já essa composição a S.M. faz suppor que o seu autor julga ter feito uma maravilha!

Elle terá talvez razão: n'esse genero nunca vi cousa igual!

Se me extendi mais sobre este trabalho de que nos outros, é porque o seu autor assim me obriga, e creio prestar-lhe um relevante serviço abrindo-lhe os olhos, e evitando emquanto é tempo, que elle ponha em execução em ponto grande este disparate que todos viram em ponto menor.

(continua)

#### **1885, ano X, n.417, p.7**

##### R. Bernardelli

Chegou da Europa, em um dos ultimos vapores, o talentoso escultor Rodolpho Bernardelli, bem conhecido no mundo das artes e geralmente considerado o primeiro artista brasileiro da actualidade.

Rodolpho Bernardelli é condecorado pelo governo italiano, e na exposição que vae ser promovida das suas obras, o publico terá occasião de apreciar verdadeiros primores.

Ao talentoso escultor, cujo nome, na velha Europa é citado entre os de maiores vultos da arte contemporanea, enviamos um aperto de mão.

Sem assinatura.

#### **1885, ano X, n.417, p.7**

##### R. Bernardelli

Chegou da Europa, em um dos ultimos vapores, o talentoso escultor Rodolpho Bernardelli, bem conhecido no mundo das artes e geralmente considerado o primeiro artista brasileiro da actualidade.

Rodolpho Bernardelli é condecorado pelo governo italiano, e na exposição que vae ser promovida das suas obras, o publico terá occasião de apreciar verdadeiros primores.

Ao talentoso escultor, cujo nome, na velha Europa é citado entre os de maiores vultos da arte contemporanea, enviamos um aperto de mão.

Sem assinatura.

#### **1886, ano XI, n. 438, p. 6 e 7.**

##### Bellas-Artes - A Igreja da Candelaria

Temos por habito frequentar poucas vezes as igrejas e a razão é muito simples: os nossos tempos, em geral, são feios, pouco asseados, de uma architectura impossivel e cheia de ornamentação sem gosto, extravagante e excessivamente pesada. Tudo isso tira ás igrejas o character severo e grandioso que devem ter, e, apesar de não sermos ultra-catholicos, não podemos deixar passar, sem reparo, essa falta de respeito á casa do Senhor e

ás linhas architectonicas, completamente sacrificadas por uma infinidade de arabescos e ornamentos, que não significam outra cousa senão o desejo de gastar muito dinheiro inutilmente.

A igreja de S. Francisco de Paula, é um exemplo do que acima fica dito. Pareceria-nos antes o tempo das deusas da farinha ou da cal, se estas existissem. Dizem-nos que toda a ornamentação é obra de talha; se assim é, porque razão escondel-a sob uma camada de cal ou de tinta branca? Fizessem-n'a logo de gesso; o effeito seria o mesmo e teriam poupado centenas de contos de réis.

A irmandade da Candelaria tem, felizmente, a idéa de sahir fóra desse systema, empregando, em lugar de madeira pintada de branco, o marmore, que é muito mais proprio e duravel. Ahi, ao menos, não ha receio de cupim nem de nenhum bicho damnhinho.

São dignos de louvor os provedores e irmãos que presidiram ás obras desse templo, o primeiro, incontestavelmente, de todo o imperio e talvez da America do Sul e bem inspirados foram elles entregando a pintura sacra e decorativa da igreja ao Sr. Zeferino da Costa, artista consciensioso e de real merecimento.

Antes de comeeçar os seus trabalhos o Sr. Zeferino voltou á Italia, onde tinha passado alguns annos, como pensionista da nossa Academia de Bellas-Artes e ahi, estudando o melhor meio de ornamentação para uma igreja nas condições da Candelaria, consultando mestres e visitando innumeros templos, conseguiu voltar com todo o plano de ornamentação já pronto, contando-se n'elle innumeros esboços de figuras e quadros sacros perfeitamente estudados, para poder, com toda a certeza, executar-os nas gigantescas proporções que exigem um templo como o da Candelaria.

E é por essa razão que olhando-se para a parte concluida da igreja, vê-se tudo em perfeita harmonia, tanto nas côres como nas proporções, conservando o trabalho do Sr. Zeferino o mais rigoroso desenho e effeito de perspectiva, admiravelmente bem combinados com a parte architectonica da igreja.

Não é assim que procedem, em geral, os mais artistas e architectos entre nós; consultando simplesmente o seu orgulho, julgam-se uns Migueis Angelos de genios, e, mettendo as mãos a obra, ou antes os pés, executam um sem numero de disparates...

Mas voltemos á Candelaria.

Devendo se concluir a nave da igreja e as partes lateraes, o Sr. Zeferino da Costa apresentou á nova administração das obras da Candelaria o seu projecto para a pintura do tecto, onde, em varios paineis, se vê a historia da fundação da mesma igreja e a *Invocação de S. Cecília* que deve figurar na parede, diante da qual se acha o côro da igreja. Esta bella allegoria foi executada em ponto grande, sobre papel e collocada no proprio lugar, para dar melhor idéa do effeito que deve produzir, mais tarde, quando pintada.

O excellente partido que tirou o artista das tres janellas produzem um admiravel effeito de perspectiva que faz suppôr a igreja maior do que ela é.

Ao Sr. Zeferino da Costa damos um bom aperto de mão pelos seus bellos trabalhos e aos irmãos administradores da Candelaria as nossas mais sinceras felicitações por terem encontrado um artista habilissimo, consciensioso e trabalhador.

No mesmo atelie do Sr. Zeferino trabalha Rodolpho Bernardelli. Antigos companheiros da Academia, tiveram occasião de estar juntos em Roma, onde as suas almas de artistas sentiram a mesma impressão que produz a grande arte.

Hoje, elles não são simplesmente amigos, são dois verdadeiros irmãos.

Quando se procura um, tem-se quasi a certeza de encontrar, também, o outro.

Quem quizer, pois, ver os trabalhos do Bernardelli deve ir ao côro da Candelaria. Ahi, terá occasião de vêr alguns bustos que devem ser fundidos em bronze, o do distincto rabequista J. Withe, o do Sr. Visconde de Amoroso Lima, e um outro para a camara municipal de Juiz de Fóra. São de uma semelhança perfeita e de uma execução... de uma execução... á Bernardelli; não é preciso dizer mais nada. Tambem vê-se um S. Lucas, (gesso), projecto para uma estatua em marmore, em ponto maior do que o natural, para a igreja da Cruz dos Militares.

Além dessa estatua e para a mesma igreja, o Sr. Bernardelli devia fazer tambem a de S. Marcos. Era essa, pelo menos, a opinião do Sr. Dr. Ferreira Vianna que induziu o nosso artista a começar o trabalho.

Bernardelli fez o S. Lucas mas... recuou diante do S. Marcos. Lembrou se do rifão “O homem põe e Deus dispõe” e applicou-o ao caso. O Dr. Ferreira Vianna propoz mas a irmandade ainda não se dispoz – a mandal-o executar.

No emtanto, se nessa irmandade presidisse o gosto, o amor á arte e á religião, o S. Lucas não ficaria, simplesmente, n’um projecto em gesso. Basta olhar para elle, para comprehender que é um crime não fazel-o executar em marmore.

É isso que o Dr. Ferreira Vianna devia fazer comprehender á irmandade. Um homem tão intelligente e illustrado póde prestar os melhores serviços, dando bons conselhos; parece-nos que, se poupassem alguns centos de mil réis na cera e armação da igreja e no foguetorio por occasião das festanças, sempre se economisariam uns poucos de contos de réis que poderiam ser applicados a obras de melhor utilidade e duração eterna. A cera derrete-se, mas as estatuas ficam.

Outra imagem, e esta deve ser de um effeito deslumbrante uma vez executada em marmore é a da Virgem da Candelaria. Suspensa no ar e o manto ainda arrastando em graciosa curva sobre o mundo que lhe serve de pedestal, a virgem, segurando nos seus braços o menino Jesus, produz uma impressão tão bella, tão sympathica, ha um não sei que de celestial e sereno em toda ella, que parece impossivel ser o que se vê, a obra de um ente humano.

É este o effeito que produz a grande arte. Olhamos para certas obras que parecem emanar directamente de Deus e quando os nossos olhos procuram o autor, parece-nos impossivel que elle seja uma creatura humana, exactamente igual a nós. Era esta a impressão, com certeza, que produzia no publico que visitava a Academia, a figura do Bernardelli ao lado do seu grupo “*O Christo e a mulher adultera*”.

(continúa).

**1886, ano XI, n. 439, p. 6 e 7.**

Bellas-Artes

(continuando o n. 438).

Pouco tempo depois da morte do duque de Caxias e Marquez do Herval, alguns patriotas, movidos por uma justa admiração pelos relevantes serviços prestados por tão illustres brasileiros, promoveram uma subscrição popular que attingio a uma boa somma de contos de réis, os quaes estão, provavelmente, a dormir nos cofres de algum banco.

O fim desta subscrição, era mandar erigir um monumento para perpetuar a memoria desses dois vultos que pertencem hoje á historia patria e, ao mesmo tempo, significar o justo apreço em que elles são tidos por todos que sentem pulsar em seus peitos, o mais

nobre e patriotico sentimento: o da admiração e reconhecimento por aquelles que tanto souberam honrar a patria.

Fomos dos primeiros a applaudir a iniciativa destas subscrições que sempre pensamos seria coroada de pleno successo. Não nos enganamos e grande parte do povo correspondeu ao appello dos patrioticos cidadãos que se collocaram a testa desta.

Mas... já lá vão seis a sete annos que se fizeram as subscrições e até hoje nunca mais se ouviu fallar nem em monumentos nem em cousa alguma.

O mesmo aconteceu em relação a outra gloria nacional, José de Alencar: verdade é que sendo este um litterato, a subscrição conservou-se nos limites da mais pura modestia.

Sempre caipóra a litteratura entre nós; até mesmo depois da morte!

Verdade é, que Alencar deixou, com suas obras, verdadeiros monumentos litterarios, mas isto mesmo é uma razão para que se lhe erija um de bronze.

Comprehendemos que os dignos cavalheiros encarregados das subscrições não tivessem, até hoje, dado andamento para a execução de tao importantes obras artisticas, por não encontrarem, no Rio de Janeiro, quem dellas se pudesse encarregar: mas, desde que chegou Rodolpho Bernardelli, não ha mais razão para uma demora que hoje não tem mais explicação.

Concluindo o modelo para o tumulo de Jose Bonifacio, o patriarcha da Independencia, Bernardelli retirou-se para a Europa, de onde mandará, executados em marmore e bronze, os poucos trabalhos que lhe foram confiados durante a sua estadia no Rio de Janeiro.

É muito provavel, que uma vez em Roma, elle não volte tão cedo. Conhecido na Italia, como um dos melhores artistas modernos, nunca lhe faltará nem trabalho nem gloria, e nós teremos o desgosto de ter affastado do nosso paiz, um grande artista, de real merecimento, a quem se pôdia confiar os trabalhos de quem acima fallamos.

Se o duque de Caxias, marquez de Herval e José de Alencar constituem tres glorias nacionaes, nada mais justo que Bernardelli, outra gloria nacional, seja o encarregado desses tres monumentos que honrarão o paiz.

O que esperam então as commissões?

---

Consta-nos que o Sr. Almeida Reis, pretende apresentar-se candidato para a execução da *Virgem da Candelaria*. É impossivel que elle ignore que o Bernardelli já fez e apresentou o seu projecto.

Ou o Sr. Almeida Reis, toma os irmãos encarregados das obras da Candelaria como uns imbecis, ou então é de uma audacia que só encontra desculpa na sua profunda ignorancia em materia d'arte.

Não pense o Sr. Almeida Reis, pelo facto de termos lhe já feito alguns pequenos louvores, que tenhamos pelos os seus trabalhos a menor admiração como obra d'arte, não.

Quando se tratou do monstro em bronze que se acha no frontispicio da estação da Estrada de ferro de D. Pedro II, representando o *Progreso*, (não é o da esculptura, com certeza) a *Revista* publicou algumas palavras animadoras, é verdade, mas, com o unico fim de não molestar ao autor e não prejudical-o na opinião dos que lhe confiaram esse trabalho, pois por isso podia influir, algum tanto, nos seus interesses.

Sempre fomos indulgentes e generosos para com os artistas que trabalham, sem exigir que as suas producções sejam obras primas; julgamos cada um segundo o seu merito: o que não admittimos, porém, é o orgulho, a inveja e a audacia.

O Sr. Almeida Reis deveria conhecer-se melhor, e se a sua intelligencia não é bastante clara para saber da differença que ha entre elle e o Bernardelli, nós lh'o diremos já: É a mesma que existe entre o Sr. Almeida Reis e um servente de pedreiro boçal.

Se um destes se tivesse apresentando a tal estatua do *Progreso*, o Sr. Almeida Reis teria dado com certeza, uma boa gargalhada. Foi justamente o que fizemos, quando nos disseram que o autor do tal *Progreso* e do *Antonio Jose* pretendia fazer concurrencia ao autor do *Christo e a adúltera*.

Sr. Almeida Reis, quer um bom conselho?

Vá tomar lições com Bernardelli.

X.

**1886, ano XI, n. 441, p. 7.**

#### Bellas-Artes

N'uma das salas do pavimento terreo da Typographia Nacional expoz o Sr. Rodolpho Bernardelli, grande quantidade de quadros a oleo e a pastel feitos pelo seu irmão Henrique Bernardelli, actualmente em Roma.

De todos os artistas modernos brasileiros que foram para a Europa aperfeiçoar-se na arte da pintura, este parece ser o que mais tem aproveitado.

Será por ter mais talento ou por ter ido para a Italia de preferencia á França, onde se acham seus collegas Amoedo e Monteiro que seguem, mais ou menos, o mesmo genero de pintura?

Não queremos, por ora, manifestar nossa opinião sobre o talento desses artistas que ainda estão estudando. Mais tarde, elles se encarregarão de o patentear por meio de composições mais importantes, onde a imaginação artística na composição de um assumpto e o *savoir faire* no modo de executal-o, permittirá formar uma opinião mais segura.

Por ora, nos limitares a dizer que Roma offerece muito mais vantagem a quem quer estudar do que Paris. Esta grande capital, tem a vantagem, é verdade, de ver para ahi affluir tudo o que ha de melhor em materia d'arte; as suas exposições annuaes no *salon* dão uma idéa geral do movimento artistico de todos os paizes; mas isto será sufficiente para quem precisa estudar? Não nos parece. Será muito bom talvez para quem já sabe e que só preciso vêr; mas para quem pretende apprender não ha outro paiz senão a Italia e sobretudo Roma, onde se reúnem os melhores alumnos de todas as academia do mundo, que para ahi são enviados pelos seus respectivos governos para aperfeiçoarem-se nas artes da pintura, esculptura, architectura e musica.

Essa quantidade de moços de talento, vindo de toda a parte, formam um conjuncto artistico como não se encontra em parte nenhuma do mundo. Roma será sempre a capital da arte; é esta a sua especialidade. Paris é a capital do engenho humano, quer da sciencia, na industria ou nas artes, mas, só em tempos determinados, por occasião das suas grandes exposições.

Quem quer aprender vá a Roma; quem quer vêr ou expôr vae a Paris.

Henrique Bernardelli foi para a capital da Italia; elle queria estudar e não podia escolher melhor.

Eis ahi a vantagem que vemos nas suas pinturas sobre a dos outros seus collegas da Academia, que estão na Europa.

Os seus quadros já são bem aceitos nas exposições da Italia e de Paris e o mais brilhante futuro espera o jovem pintor que muito honra a nossa Academia das Bellas Artes, apesar desta ter sido algum tanto injusta para com elle.



Notaremos, de passagem, que o Henrique Bernardelli não foi pensionista da Academia, mas sim do seu irmão Rodolpho, que dividio a sua pensão para elle poder estudar.

Hoje, procurando ainda ajudal-o, Rodolpho Bernardelli reuniu varios quadros e grande quantidade de estudos, emquadrou-os em elegantes e originaes molduras e espera que o publico de bom gosto os levará para a casa para ornar os seus salões.

Por nossa parte podemos garantir que os quadros de Henrique Bernardelli representam uma boa collocação de capital. Comprar uma obra artistica, é o mesmo de que comprar uma acção de uma empresa cujos lucros, ás vezes, quadruplicam e mais o valor da mesma acção. Estamos convencidos de que com os quadros do Henrique Bernardelli acontecerá o mesmo.

Admittindo que algum pessimista nos diga que o nosso calculo é duvidoso, ainda assim podemos garantir, e ninguem nos contestará, que, a compra de um desses quadros é sempre uma boa acção.

Nessa mesma exposição acham-se algumas paysagens do Sr. Fachinetti.

Parece-nos inutil fallar desse sympathico artista, já tão conhecido de nosso publico.

Estamos convencido de que elle encontrará apreciadores, pois que em materia d'arte, ha gostos para todos os generos. O systema de pintar do Sr. Fachinetti pertence a elle só, em qualquer galeria de quadros de algum amator fluminense, e ainda mesmo collocado muito alto, com toda a facilidade se dirá: aquillo é um Fanichetti.

No salão Vieitas, onde o publico vê sempre expostos objectos d'arte e de fantasia, como bronzes, quadros á oleo ou aquarellas, louças porcellanas artisticas, gravuras etc., o Sr. Castagnetto vae expor um grande numero de quadros.

Ainda não os vimos mas estamos convencidos que devem agradar.

O Castagnetto tem muito talento e no genero *marinha* que elle adoptou, elle chegará um dia a ser notado como um dos melhores pintores.

Que os expositores sejam felizes e que seus quadros sejam bem aceitos na opinião dos amadores e sobretudo nas suas salas, é o que desejamos.

---

Do insigne gravador Sr. Leopoldo Heek recebemos um bello especimen de gravura, primorosamente executado, e que bem póde soffrer o confronto com as produções similares, que nos veem do estrangeiro.

X.

## **1887, ano XII, n. 459, P. 6 e 7.**

### Bellas Artes

Fui um dia d'estes ao Gremio de Lettras e Artes, rua do Hospicio n. 93, sobrado.

D'esta vez não havia lettras, só vi a arte, e esta representada por varias paisagens de pequenas dimensões. Em compensação via-se uma, mas colossal e mettida n'uma... moldura ainda mais colossal.

Olhei com attenção para todas ellas e vi que realmente o Parreiras tem progredido bastante, na difficil arte de botar tinta sobre tela. O jovem artista tem vontade de chegar a ser alguma cousa, e, pelo muito que já tem feito, não tendo tido, por assim dizer, mestres, é provavel que, se o ajudarem, consiga realizar os seus desejos.

Não pretendo fazer critica d'esses quadros, apontando defeitos aqui e acolá, como fazem alguns, a torto e a direito, nem tão pouco pôl-os nas nuvens como tambem fazem muito. Gosto de fazer observações, mas é em particular, aos artistas quando m'as pedem.

Se o Parreiras não tivesse merito nem jeito para a arte eu dir-lhe-ia francamente: mude de officio. Mas como cejo que elle poderá vir a ser alguma cousa, então digo lhe simplesmente: continue a trabalhar e que Deus e o publico o ajudem.

Se eu proclamasse, como já vi escripto em um jornal, que elle é o primeiro paisagista brasileiro, elle tomaria isso por debique da minha parte e teria razão.

\*

Castagnetto está nas mesmas condições de que o Parreiras; tem igualmente muita habilidade e algum talento, mas se continuar muito tempo a pintar no Rio de Janeiro, elle conseguirá apenas encher telas com tina, mas nunca pintará um só quadro que tenha merecimento.

E isto que vae dito, não é porque, entre nós, um artista não possa chegar á perfeição no genero da pintura que escolhe, sobretudo sendo paisagens ou marinhas. O Rio de Janeiro, melhor que nenhuma outra cidade do mundo, apresenta uma natureza propria para estudos de paisagens, assim como um porto de mar e uma bahia, talvez a mais bella do mundo, onde um pintor de marinha tem campo vasto para produzir centenas de quadros, cada qual mais variado.

Quando digo que os artistas não devem ficar aqui, é unicamente por causa dos nossos criticos em bellas artes, que, não entendendo absolutamente nada desta materia, concorrem poderosamente para arruinar qualquer vocação artistica com elogios bombasticos e estapafurdios, a proposito de qualquer borracheira pintada.

O resultado d'isto é que quasi todos os que foram entusiasticamente elogiados pela nossa imprensa, tem ido para traz ou ficaram completamente estacionarios por julgarem ter attingido ao *nec plus ultra* da perfeição.

\*

Castagnetto tem sido cantado em prosa e em versos por quasi todos os *soi disant* escriptores de bellas artes que, por desgraça do publico e dos artistas, escrevem nos jornaes desta Côrte. Pois bem, fui vêr o seu ultimo trabalho que está exposto na rua do Ouvidor e... vi que deixa muito a desejar. Porque? Porque Castagnetto julga já ser um grande artista, e metteu-se a pintar um quadro acima de suas forças.

Não notarei os defeitos aqui, pois seria muito longo: são tantos... Mas estou prompto, quando elle quizer, tanto a elle como a seus admiradores, a apontar os erros gravissimos que existem em todo o quadro.

É possivel que os seus entusiastas não se convençam, pois que nada ha como a ignorancia para ser teimosa; mas elle, com certeza, entenderá e verá que tenho razão.

Se quizer um conselho, eil-o:

Faça o possivel para sahir do Rio de Janeiro e ir á Italia estudar.

E depois de muito estudar, verá que ainda tem muito que aprender, mas, ao menos, pintará cem vezes melhor do que pinta hoje.

É possivel que nessa occasião os nossos illustrados criticos lhe mettam as botas.

É a melhor gloria que possa ter, pois que só gostam do que é mediocre.

\*

Uma boa e importante noticia sobre a arte é a encomenda da estatua equestre do general Ozorio.

Bernardelli vae dar mais uma prova do seu immenso talento e a cidade do Rio de Janeiro será enriquecida com um monumento de grande valor artistico.

Os subscriptores para a estatua do denodado guerreiro, terão occasião de verem realizados os seus desejos de immortalizar-se em bronze um dos maiores vultos da nossa historia.

Damos os parabens á commissão encarregada de mandar executar o monumento, tel o [tel-o] confiado ao primeiro artista brasileiro, que por seu talento tem honrado a arte nacional no estrangeiro.

Como todos os brasileiros, Bernardelli sentiu pulsar o seu coração ao acompanhar, por occasião da guerra do Paraguay, os feitos heroicos de legendario general.

Elle não executará simplesmente uma obra d'arte perfeita e correcta; o que sahir de suas mãos ou antes da sua cabeça, será uma obra patriotica.

Parabens ao paiz.

\*

Como o *Jornal do Commercio* deu, ha dias, noticia que a commissão encarregada de mandar executar o monumento do Duque de Caixias [sic], resolvêra empregar a importancia da subscrição em comprar uma casa para um asylo, não posso deixar de dar os pezames a todos os subscriptores que foram enganados pela commissão.

Esta não pode assim dispôr de uma quantia superior a 120 contos de réis para dar-lhe um destino diverso d'aquelle para que era destinada.

Não ousou ainda qualificar esse procedimento, porque custa a acreditar que os cavalheiros que fazem parte dessa commissão sejam capazes de mal proceder n'um negocio tão melindroso como esse.

Procurarei pois ter todas as informações precisas para voltar a esse assumpto que me parece bastante grave.

X.

**1887, ano XII, n. 471, p. 6.**

#### Bellas-Artes

Toda a imprensa tem sido unanime em censurar severamente o proceder da Congregação da Academia das Bellas Artes, em relação ao importante *Concurso de viagem*, para o qual se apresentaram sete pintores e um architecto.

Como é sabido, é n'essa prova que se reconhece qual o mais habilitado, para ir á Europa, como pensionista do Estado, estudar mais 6 ou 8 annos para aperfeiçoar-se na pintura, esculptura ou architectura.

Para isso deve haver o maior escrupulo na escolha dos professores, que tem de dar o seu parecer e parece natural que os mais habilitados sejam os escolhidos para esse fim.

Pois bem, tudo quanto é natural, tudo quanto é justo, tudo quanto é onesto, é posto á margem, para commeter-se, na tal Academia de Bellas-Artes, que deveria antes chamar-se das más Artes, as mais clamorosas e repugnantes injustiças!

Ali, o merito não tem o menor valor e essa casa tem poderosamente contribuido para atrophiar a arte entre nós e desgotar os que tem verdadeira vocação.

Com o tal concurso, duvidamos até da sua capacidade do director. Devendo elle escolher tres professores e dos mais habilitados para formar commissão que devia dar parecer sobre os quadros do concurso, nomeou o Sr. Bittencourt, professor de architectura, o Sr. Medeiros, professor de desenho e o Sr. Mafra, professor de ornatos.

Havendo um architecto no concurso, era natural a escolha do professor dessa materia; porém como se explica a não escolha do professor de pintura, apresentando-se sete pintores?

Porque razão o Sr. director escolheu de preferencia o Sr. Medeiros ao Sr. Zeferino da Costa, professor de pintura historica? E o Sr. Mafra em lugar do Sr. Rodolfo Bernardelli, o artista mais distincto de entre todos os que tem havido na Academia?

É que tanto este como o Sr. Zeferino não se prestam as machiavellicas combinações e jesuiticas intrigas de alguns membros dessa congregação de professores, que em bem da arte, ha muito tempo deveria ter sido... aposentada.

O resultado dessa commissão incompetente, foi uma flagrante injustiça.

Por essa razão elles protestaram contra o parecer da commissão que nem sequer ousou combater as razões apresentadas por esses dois distinctos e honestos artistas, por occasião da votação.

Os Srs. Bittencourt, Mafra e Medeiros ficaram calados; só o Sr. Rozendo Moniz que não fez parte da commissão é que se atreveu a discutir arte com tão abalisados professores. Esta scena devia ser extraordinariamente comica e attingir ao cumulo do ridiculo.

O Sr. Conselheiro Tolentino, se occupasse dignamente, a sua cadeira (fallamos como director e não como pessoa, cujas qualidades apreciamos) deveria ter obrigado os membros da commissão a discutirem o seu parecer antes da votação, para que elle e os outros membros da Congregação podessem votar com consciencia. Mas, assim não se fez. Pondo, immediatamente, a votos o parecer da commissão-carneirada dos professores, que nada entende de arte, votou a favor deste.

O premio de viagem foi conferido ao Sr. Oscar Pereira da Silva, a quem não contestamos habilidade, mas que está muito longe do merito artistico dos Srs. Hilarião Teixeira da Silva e Belmiro de Almeida.

Para nós e para todas as pessoas serias, que entendem alguma cousa da arte, estes dois deveriam ter sido os escolhidos.

Fica-lhes, todavia, a gloria de terem tido o voto dos melhores professores da Academia, o dos Srs. Bernardelli e Zeferino da Costa, que acabaram por protestar contra tão iniquo julgamento.

Em 3º lugar collocaremos o quadro do Sr. Eduardo Sá, discipulo muito estudioso, mas que infelizmente teve a má sorte de ter por mestres os Srs. Victor Meirelles e Medeiros que muito o viciaram no desenho. Nos outros quadros do concurso notam-se algumas qualidades que nos fazem esperar, da parte de seus autores, reaes progressos para o futuro.

Não irão a Roma nem verão o Papa como, acontece actualmente com Hilarião e Belmiro, mas terão o prazer de ver o publico applaudir os seus trabalhos.  
X.

**1887, ano XII, n.478, p. 6 e 7.**

Bellas Artes

Ao De Palanque

Acha-se exposto, ao publico, n'uma das salas da nova Praça do Commercio em construcção, o modelo, em gesso, da estatua equestre do general Ozorio, executado pelo Bernardelli.

É mais uma prova do grande talento d'esse notavel artista, que o Brazil póde orgulhar-se de possuir.

A melhor descripção que podemos fazer d'essa importante obra d'arte, é o desenho d'ella, que brevemente publicaremos.

Lendo o *De Palanque*, do nosso collega Eloy, extranhámos algumas observações que, a respeito d'esse monumento, elle fez. Estamos, porem, convencidos de que reformará o seu juizo, examinando de novo o trabalho. O legendario e caracteristico *poncho rebelde*, lá está nos dois baixos relevos que representam duas batalhas das mais importantes, em que Ozorio tomou parte. Esses dois assumptos não estão acabados; posso até garantir que nem estão feitos; o que se vê ali, é apenas uma indicação ligeira de dois baixo-relevos, para dar uma idéia do que será o monumento. Ainda assim, o artista provou bem claramente não se ter esquecido do poncho e da lança, que, no nosso entender, estão muito melhor collocado, ali do que na estatua.

Se Bernardelli o tivesse posto, como parece desejar o collega, o effeito seria simplesmente detestavel; essa grande massa de bronze cobrindo completamente o corpo do general deixando-lhe apenas apparecer a cabeça e as botas, daria uma perfeita ideia, vendo a estatua pelas costas, de uma colossal tartaruga a cavallo ou de uma não menos colossal concha marinha, privilegio que só tem Venus, e ainda assim, collocada debaixo dos pés e não sobre os hombros.

De maneira como a estatua está executada, não só ve-se a cabeça do heroe, como tambem o seu corpo. O movimento que este tem é cheio de energia e tudo isso sem ser forçado, sem procurar nem a pose nem o effeito. É o Osorio no acto de commandar as suas tropas, dando o signal de *ávant*.

Pela posição da cabeça, meia voltada para traz, vê-se que o general está á frente de suas tropas, ideia felicissima que teve o esculptor, que não podia representar senão uma figura.

A posição do cavallo é admiravel e sua execução esplendida, attendendo a se tratar de um simples modello, para dar ideia do que será o monumento, em grande. O collega sabe que esse projecto foi feito no côro da Candelaria e portanto n'um lugar impossivel de fazer um estudo consciencioso, como o fará mais tarde, na execução da estatua, em atelier expressamente construido para esse fim e podendo ter diante dos olhos um cavallo que elle fará montar, para bem estudar todos os movimentos. Ora, se, em condições pessimas o artista tem conseguido fazer o que vemos actualmente, o que não fará quando der começo ao trabalho definitivo.

Alguns teriam preferido, talvez, ver o cavallo em posição mais brilhante, correndo, ou estacado ou empinado. Essa mesma ideia provavelmente a teve o artista; porém na practica, aquillo que nos parece bom em ideia, torna-se inexequivel.

Correndo ou galopando é impossivel, a menos de botar-lhe um tronco d'arvore por baixo da barriga para segural-o ao pedestal, o que seria horroroso.

Estacado, soffreado pela rédea dá ideia de parar, o que não vae muito de accordo com a divisa do general que era marchar *ávant*. Empinado, é uma difficuldade enorme de equilibrio para uma estatua de bronze, além do feio aspecto que representaria a pança do animal para quem visse a estatua de frente, ficando completamente escondido atraz do cavallo, o corpo do general.

A posição escolhida pelo artista é a mais adequada ao effeito que se deseja obter. De qualquer lado que se olhe a estatua, o aspecto do cavalleiro e do cavallo é admiravel.

Para nós, esse monumento representa, ao mesmo tempo, uma gloria militar e artistica, de que o Brazil se póde vangloriar.

Agora duas palavrinhas, a proposito d'este seu trecho:



“Não vi o Osorio, de Almeida Reis, e não o vi propositalmente, porque, tendo-se estabelecido certa rivalidade entre os dous artistas, não quiz provocar azedumes nem desgostos”.

Se o collega é, na realidade, amigo de um e de outro e não quer desgostar a qualquer d’elles, errou o seu proposito.

Em primeiro logar, nego positivamente a sua amizade para o Bernardelli. Se assim fosse, não o compararia ao Almeida Reis. Não póde haver offensa maior do que certas comparações, quando ha distancias de... leguas entre o merito dos comparados.

Além d’isso, a amizade nunca deve entrar em questão de arte.

O escriptor escreve para o publico e não para os amigos; a não ser assim, o critico fará sempre um triste papel.

Querer apresentar o Sr. Almeida Reis como rival de Bernardelli, é de um ridiculo sem nome! É até, um insulto que involuntariamente – estou convencido – atirou a um artista tão distincto quanto notavel.

O que vale é que todos darão o devido apreço a semelhante disparate, levando-o á conta da ignorancia do auctor em materia de arte.

Não se escame agora o collega comnosco, por termos a franqueza de fallar assim, e ponha, sempre que tiver de escrever para o publico, os seus amigos de parte.

Ou, então, não diga nada, que ainda é o melhor.

X.

**1888, ano XIII, n. 481, p. 6.**

#### Bellas-Artes

Um sincero agradecimento ao distincto pintor Sr. Rodolpho Amoedo pela offerta de uma lindissima photographia, copia do seu esplendido quadro que figurou no *Salão*, em Paris, *Daphne e Cloé*.

Brevemente, o publico terá occasião de observar esse bello trabalho, que servirá de consagração ao nome já festejado d’este notavel artista.

Depois que chegou – de perfeita saude e cheio de animação –, pelo que o felicitamos, Amoedo não tem estado inactivo, applicando-se aos trabalhos de preparo da sua téla, uma das mais preciosas que vae contar a Academia das Bellas Artes.

Tendo permanecido oito annos na Europa, no estudo da sua arte e no cultivo dos principaes pintores, como pensionista da Academia, volta-nos o brilhante artista com o producto dos seus trabalhos e os melhores desejos de ver a sua arte prospera e respeitada, aqui, aonde a teem feito soffrer tantos supplicios.

Felicitando o talentoso pintor, reservamo-nos para escrever com mais vagar sobre o seu quadro, quando fôr aberta a exposição.

\*\*\*

As commissões dos monumentos a Osorio e Caxias, contractaram a execução d’essas estatuas com o distincto esculptor Rodolpho Bernardelli, um dos primeiros esculptores, não dizemos que o Brazil possue, mas que o mundo possue.

Rodolpho Bernardelli é condecorado, na Europa, por merito artistico, e bastaria a sua escultura da Adultera para lhe dar um dos primeiros lugares entre os esculptores modernos.

As commissões são dignas de um voto de louvor, pela deliberação que tomaram e na qual só e unicamente preponderou o merito do eminente artista.

Folgamos com esse acto de justiça.

\*\*\*

Acha-se publicado o relatório da aula de pintura da Academia, no ultimo anno. É da lavra do distincto professor Sr. João Zeferino da Costa, a cujos esforços se devem aos progressos reaes que os alumnos da dita aula estão revelando.

O trabalho do Sr. Zeferino da Costa é digno da attenção dos especialistas e honra sobremaneira o seu talento e a sua seriedade.

\*\*\*

Por todo este mez, inaugura o symphatico pintor A. Parreiras, uma exposição de quadros e trabalhos seus.

Comparecem a Princeza imperial e seu augusto esposo.

A exposição do Parreiras consta de uns 20 quadros, quasi todos executados em Cabo Frio, ha pouco tempo.

S. Marcial

### **1888, ano XIII, n. 491, p. 3.**

#### Rodolpho Bernardelli

Partiu para a Italia, a bordo do vapor *Provence*, o insigne escultor, cujo nome nos serve de epigraphe e que, hoje, todos consideram como a nossa primeira e mais notavel organização artistica.

Bernardelli, tendo sido encarregado de executar as estatuas do Duque de Caxias e Osorio, vae á Italia, buscar os materiaes, para essas duas grandes obras.

Desejando-lhe feliz viagem, fazemos votos por que sua demora não seja longa, pois d'esses espiritos illustrados e d'esses caracteres serios, muito carece o paiz.

Desde a sua entrada para a Academia das Bellas-Artes, que ali se nota um movimento benefico, que, esperamos, tirará essa instituição da apathia e da nullidade em que tem vivido.

Um adeus a Rodolpho Bernardelli e – até breve!

Sem assinatura.

### **1888, ano XIII, n. 492, p. 3.**

#### Um acto de Rodolpho Bernardelli

Na ausencia de um amigo, a quem sempre votamos amisade e admiração, é-nos mais grato, ainda, registrar n'estas paginas um acto, que, lhe faz muita honra, pois mostra que quando a vida se lhe abre mais risonha, elle não sabe esquecer-se dos que teem de lutar com toda a especie de difficuldades, para attingirem um *desideratum*, semelhante ao seu.

A carta de Bernardelli, que abaixo publicamos, dispensa qualquer commentario e por si só desvenda o coração e o character do laureado auctor do *Christo e a adúltera*.

Alguns amigos já se associaram á bella iniciativa de Bernardelli, e contamos, que em breve, Belmiro de Almeida poderá dispor dos recursos necessarios para uma viagem de estudo, á Europa.

Eis a carta:

Rio de Janeiro, 27 de março de 1888.

Amigo Belmiro,

Não obstante as multiplas attribuições que tenho a cumprir, referentes aos meus trabalhos dos monumentos ao General Ozorio e ao duque de Caxias, não me esqueci de ti.

Não foste feliz no concurso do Premio de Viagem á Europa apesar do teu talento, em virtude da erronea deliberação tomada pela maioria da congregação da Academia das Bellas Artes.

A justiça, porem, praticada pelo governo imperial, annullando esse concurso, se não te dá o direito que tinhas a esse premio, pela superioridade do teu trabalho, te servirá, comtudo, de conforto.

Estou bem certo que o novo concurso a que se tem de proceder, tu o vencerás; mas, esse concurso ainda se demorará, e eu que trabalho, como sabes, para o incremento das artes no nosso paiz, entendo que não podes esperar mais tempo para o teu aperfeiçoamento, na Europa. Promovendo, portanto, os meios para que possas completar os teus estudos na Europa, sem o auxilio da Academia, esse beneficio recahirá em outro, dos muitos moços, que aspiram ao mesmo fim.

Assim, entendo pôr á tua disposição, por espaço de cinco annos, a quantia de cinco libras sterlinas (L 5), mensaes.

Não é costume, entre nós, este genero de pensões particulares, mas estou convencido de que abrindo eu o exemplo, os nossos amigos, que presam as artes não deixarão de acompanhar-me em tão justo, quão civilizador fim.

Ficará subentendido, meu caro Belmiro, que esta pensão, que eu e os nossos amigos te offerecemos, será sob a nossa palavra de honra cumprida, até ao fim do praso de cinco annos, se conservares a conducta que até hoje tens sabido manter, como homem e como artista.

Teu amigo dedicado,  
Rodolpho Bernardelli.

---

Em seguida a estas bellas palavras, e associando-se ao elevado sentimento que as dictou, inscreveram-se, logo, algumas pessoas que tiveram conhecimento da carta de Bernardelli.

A lista é a seguinte:

Rodolpho Bernardelli.....	L5
Carlos de Moraes.....	L3
Ferreira de Araujo.....	L2
Alfredo Coelho da Rocha.....	L2
Angelo Agostino.....	L2
Luiz de Rezende.....	L2

---

É com desvanecimento que tornamos publico este facto, desejando, que, em breve, ao talento tão promettedor de Belmiro se abram novos e mais dilatados horisontes e que o cultivo das artes e dos artistas do velho mundo, nos restitua, d'aqui a uns annos, completo e triumphante, um nome que venha honrar as tradições do nosso paiz.

Taes são os votos da *Revista Illustrada*.

J. V.

**1888, ano XIII, n. 493, p. 6.**

Bellas-Artes

Antes de prosseguir n'este artigo, que começamos no numero passado, seja-nos permittido endireitar aquillo que sahiu torto e pôr as cousas de modo a que se comprehenda o que parece incomprehensivel.

Trata-se pois de uma errata.

Em lugar de “S. A. observou ao poder executivo que a tal commissão que *deve passear*, não estava legalmente constituída etc” como sahiu publicado, leia-se:

... que a tal commissão que *deu parecer*, não estava etc.

Ora, entre, “passear” e dar “parecer” há uma grande diferença.

Dado este pequeno cavaco e collocados as cousas nos seus eixos começamos, ou antes continuamos.

---

O Sr. Bithencourt da Silva, profundamente escamado com a annullação do concurso, e offendido em seus brios entendeu dever acompanhar a resolução tomada pelo director da Academia, e pediu a sua aposentadoria. Damo-lhe os parabens; não podia fazer cousa melhor.

Os dois outros membros da commissão julgadoura Mafa e Medeiros depois de bem pensar sobre o caso e pesar as vantagens e desvantagens que resultariam de um pedido de demissão, que provavelmente seria aceito, e talvez com enthusiasmo, resolveram engulir a plilula, com uma coragem digna de melhor cousa.

Começaram então a comprehender que as cousas mudaram e que o merito e a sisudez vinham substituit a ignorancia artistica e a manhosa direcção, que por tanto tempo imperaram na nossa Academia em deprimento das bellas artes, atrophando estas por todos os modos, impedindo as de desenvolverem-se e mostrando a maior má vontade contra os alumnos, que revelavam verdadeiro talento e de quem se podia esperar alguma cousa, para o futuro.

A chegada de Rodolpho Bernardelli é que occasionou essa revolução, simplesmente por ser elle um verdadeiro artista, honesto e sizudo. Tomando a serio o seu cargo de professor, procurou introduzir varios melhoramentos e um systema mais moderno de ensino, em beneficio dos proprios alumnos, que elle desejava ver progredir.

Foi quanto bastou para conquistar a antipathia do illustre secretario, que não admittia que lhe viessem bulir na academica igrejinha.

O Sr. Bithencourt não tardou a alliar-se ao Sr. Mafra, na antipathia votada ao Bernardelli, pelo facto de este declarar e provar que a reconstrucção da Academia tinha completamente inutilisado todas as salas de estudo, a ponto de não ser mais possivel ensinar nem desenho, nem pintura, nem esculptura, nem cousa alguma.

Na verdade, essa opinião não é só do Bernardelli, é da e todas as pessoas que a nossa Academia das Bellas Artes.

Entretanto, o Sr. Bethencourt diz cobras e lagartos desse grande artista, que tanto honra a arte nacional e de quem deveria orgulhar-se de ser collega.

Muito nos admira esse proceder do director do Lycêo, em quem ninguem pode negar intelligencia e que passa ou deseja passar por um apostolo das bellas-artes e propagador das mesmas.

É forçoso confessar que no caminho que elle toma, seja na construcção dos edificios applicados ás artes, ou na sua admiração ou antipathia, que elle dedica aos artistas, elle anda completamente errado.

Com certeza, elle tem consciencia d’isso e esperamos que, mais tarde (entretanto já é tempo!) elle mude de parecer, entrando no bom camingno.

(*Continúa*)

X.

## *Don Quixote*

**1895, ano I, n.1, p. 6.**

### Bellas Artes

Lulu Cenide e Cosme Peixoto

Muito divertida a polemica artística entre esses dois campeões.

Digo artística, porque tratou-se de bellas artes, mas de artística nada tinha ou tem (não sei se acabou) a tal crítica do tal Cosme.

O fim d'este, e logo desde o começo bem o deu a entender, era moer o Rodolpho Bernardelli, cujo bem merecido triumpho, no dia da inauguração da estatua do Osorio, fizera quasi estourar de inveja e despeito toda a *cosmeria ou peixotada*, composta, na sua maior parte, de antiguidades acadêmicas da ex-Academia de Bellas Artes, e de quem Cosme é...porta-voz, para não dizer instrumento. Esta é que é a verdade.

Portanto o *Lulú Senior* perdeu o seu latim em querer discutir arte com que nada ou pouco entende da matéria, e cujo fim era unicamente molestar um artista de mérito.

*Cosme Peixoto*, porém, não alcançou o seu *desideratum*. Em lugar de moer o autor da estatua equestre, só conseguiu divertil-o e bem boas gargalhadas soltaram eles e seus numerosos amigos com a leitura dos taes folhetins.

Mas Cosme, que apesar de não entender de arte, nada tem de tolo, deo-se por muito feliz ao ver sahir a campo, em defesa da estatua, o *Lulú Senior*, A. de Mendoza, Marial e outros.

- Agora sim, disse Cosme, isto dá-me, pelo menos, mais tres ou quatro folhetins de troça, e como a troça não é arte, eu sinto-me mais no meu elemento.

E *Cosme* aproveitou logo e fez muito bem.

O mesmo acontece a quem faz discursos. Se ninguem dá apartes, o orador sente-se incommodado: julga os ouvintes pouco attentos ou indifferentes e a sua eloquencia esfria.

Continuou pois o *Cosme* a dizer um sem numero de cousas que nada tinham com a arte e trocaram-se pilherias de parte a parte, que muito divertiram os leitores de *Cosme e Lulú Senior*.

Dizem por ahi à bocca cheia que o *Cosme Peixoto* é o Dr....não direi o nome. É dever nosso respeitar o incognito. O que, porém, não posso deixar de observar, é que, se por um lado o estylo e o espírito dos folhetins me fazem crer que [ão] da pessoa de quem se falla, por outro lado custa-me a acreditar que um espírito tão illustrado como o desse escriptor, tenha escolhido tão má occasião, para dizer sobre a estatua de Osorio o que elle, com certeza, não pensa, destoando assim da opinião geral dos que entendem alguma coisa de arte.

Estou porém convencido de que, assim como eu, o *Cosme Peixoto*, em sua consciência, considera a estatua equestre do general Osorio, como a mais perfeita obra d'arte nacional, que possui o Brazil, e com a vantagem sobre muitas outras, de ter sido modelada aqui no Rio de Janeiro.

A consciencia com certeza, obriga-o a pensar que sim.

Mas as *conveniências*...fazem-lhe dizer que não.

D. Ximenes.

**1895, ano I, n. 32, p. 2.**

### Rodolpho Bernardelli



Podem dizer que sou suspeito, quando fallo d'este grande artista, que considero o maior de toda a America.

Sim, suspeito me julgam, porque em geral entre nós, quando se é amigo de alguém entende-se dever elevar esse alguém ao sétimo céu; e quando se é inimigo, a tiralo ao...décimo quarto inferno!

Eu sou amigo, com o que muito me honro, do Rodolpho Bernardelli e de seus irmãos Henrique e Félix; e se acho que esses três irmãos são três pérolas é porque é a verdade e não porque sou amigo.

Nada conheço de mais sincero, de mais honesto, de mais leal, de mais trabalhador, de mais generoso e de mais artista do que elles.

Se até agora fiquei calado é porque não tenho geito para louvores e se o faço hoje é porque estou com o pé no estribo, ou antes, na lancha que me leva a bordo do *Chili*. Assim não verei as caras encalistradas do Rodolpho e do Henrique, e ficarei livre da descompostura que, com certeza, me passariam por ter dito o que penso.

É que além de todas as qualidades que acima mencionei, ainda eles possuem a da modéstia, o que é hoje bem raro. Um exemplo:

Por ocasião da inauguração da magnífica estatua do Osorio e apesar das instâncias minhas e de alguns amigos de não deixar de comparecer à festa, só se ouvia dizer na archibancada depois de descoberta a estatua: "Onde está o Bernardelli? Queremos abraçalo."; mas ninguém o viu.

Sabem, meus leitores, onde estava o grande escultor, o autor de uma das mais bellas estatuas equestres do mundo? Na esquina da rua 7 de Setembro e do largo do Passo, por entre o Zé-Povinho não tendo outra preocupação senão em ver se a cortina que cobria o monumento cahiria bem.

E mais tarde quando lhe perguntei porque razão elle não foi...

- Pois não estive lá, representado pela propria estatua? respondeu elle.

O Dr. Araujo, da *Gazeta*, e o Dr. Brissay, são testemunhas do que acabo de contar.

Afinal, os amigos do grande artista encontraram-no na casa do André de Oliveira, um bom rapaz, a melhor droga da sua drogaria.

Entretanto eu vi, aqui no Rio de Janeiro, artistas grudarem-se diante de seus quadros dias inteiros para contemplarem sua obra e receberem elogios dos que iam mediante *quibus*, admirar as telas... ou as molduras.

Ultimamente, haverá apenas um mez, achava-me no atelier Bernardelli, e vi quantidade de barro atirado sobre umas taboas. Oito dias depois esse barro tinha a forma de uma mulher. No fim de quinze dias essa mulher era uma índia afogada, arremçada á praia e meia encoberta pelas aguas do mar.

O trabalho estava prompto. Bernardelli fez em dias o que outros artistas de grande nomeada fazem em mezes e em annos.

Não fallo na execução; limito-me a tirar o chapéo e declaro bem alto que quando um artista como Rodolpho Bernardelli expõe um trabalho seu em publico, é porque elle tem certeza de que a sua obra exprime, não só o seu pensamento, mas tambem uma execução conscienciosa e perfeita, devida a um talento excepcional e a um amor á arte como pouco tem.

Fazer um corpo humano, meio mergulhado n'agua é de uma audacia que só quem tem consciencia da sua força pôde executar em esculptura.

O gesso porem, é uma materia opaca que não se presta ao effeito; no marmore, é que Bernardelli conta obter a transparencia e o movimento da agua que, no gesso, apenas indicou.

A Moema, é o nome de mais essa obra prima que produziu aquelle gigante, o maior vulto artístico brasileiro.

A. Agostini.

### **1895, ano I, n. 44, p.3**

#### Bellas Artes

Sinto bastante que um jornal tão conceituado, como é o *Jornal do Commercio*, publicasse, na sua secção editorial de *Bellas Artes*, um artigo que não tinha outro fim senão desprestigiar perante o publico um artistas da ordem do Sr. R. Bernardelli.

Se esse artigo fosse da propria redacção do *Jornal*, o Sr. Bernardelli provavelmente teria directamente ou indirectamente respondido a todas as inverdades que n'elle se encontra. Mas.... assignado pelo Sr. Parreiras, elle entendeu e muito bem de não dar importancia, nem discutir com quem não tem competencia para tratar de assumpto d'essa ordem.

Com certeza o nosso collega não supunha que, emprestando gentilmente as columnas do seu jornal a um artista, este se servisse d'ellas para desprestigiar quem, assim como Carlos Gomes, mais alto levantou a arte na nossa terra, melhor a representou no estrangeiro, e mais chamou sobre si a attenção do mundo artístico europeu, merecendo pelos seus trabalhos a honra de ser condecorado pelo rei Humberto.

Carlos Gomes e Rodolpho Bernardelli, eis os dois grandes artistas mais conhecidos que nos honram no estrangeiro.

O defeito do Sr. Bernardelli é, não só ser bom patriota, como brasileiro de mais, apesar de ter nascido no Mexico. Por isso elle sacrificou seus interesses para levantar a arte nacional na sua patria adoptiva, soffrendo muitos incomodos e um sem numero de descomposturas da parte d'aquelles que se julgaram sacrificados pela reforma dos estatutos da nova Escola de Bellas-Artes.

É evidente que si Bernardelli não tivesse o defeito, (hoje é defeito) de ser dotado de um grande coração, não só de patriota *como de amigo* de jovens artistas brasileiros que protegeu, elle seria mais rico, não tendo sacrificado nem o seu tempo, nem a sua paciencia a aturar innumeras massadas que como reformador e director teve de supportar.

Poderia commodamente e egoisticamente, sem se importar que a Academia e Arte Nacional fossem pela agua abaixo, ter executado os innumeros e importantes trabalhos que lhe eram encommendados. O proveito seria d'elle; e hoje, outra estatua equestre, a do Duque de Caxias, figuraria em bronze, (assim como a do Ozorio) no bello Largo do Machado.

Mas como o Mexicano de nascimento é mais brasileiro do que esses pulhas que não teem a menor Idea do que é dedicação á patria, elles não podem comprehender a grandeza de character de quem lhes faz a honra de ser seu patricio.

Ha, dizem, um grande partido chamado *nativista*. Não me admiro; em toda parte ha imbecis.

Aqui, porém, na America, no Brasil, quem for nativista e mais do que imbecil, é... tudo o que quizerem... Sobretudo quando se trata de Arte.

Eu queria só saber se os taes nativistas que nasceram ou em Jacarepaguá, ou na cidade da Meia Pataca, ou alhures, forma consultados acerca da escolha de sua nacionalidade quando a parteira lhes cortou o umbigo?!

Ora bolas!

X.

**1896, ano II, n. 46, p3.**

### Bellas Artes

Da discussão nasce a luz; e esta é bem necessaria, pois que em materia de arte mais ainda do que em outras cousas, andamos bastante ás escuras.

Infelizmente, nesta questão que diz respeito ao ensino artístico, não vemos como seria para desejar, uma polemica tendo por fim melhora-o, se é susceptível de melhoramento, indicando este ou aquelle meio, ou tal ou qual systema. A razão é simples: - é que o ensino é bom e os que se dizem contrários a elle, não conhecem outro melhor.

O que tem dado occasião a todo esse amotoado de mentiras não é a *reforma* introduzida pelo actual director, que entende dever a arte progredir e não ficar estacionaria, mas sim os *reformados* que encavacaram solemnemente por terem de ceder o seu lugar de professores a outros mais jovens e mais competentes, que aprenderam na Europa a encarar a arte de um modo muito diverso do que elles.

A arte, assim como tudo neste mundo, tem suas evoluções e é preciso acompanhá-la. Já lá foi o tempo da rotina e dos rotineiros.

O que diriam de nós de ainda andassemos, como no tempo em que se formou a Academia das Bellas Artes de jaqueta curta, sem gravata e de cartola?!

Além do grupo dos *reformados* ha o dos *despeitados*. Estes são os que a principio apoiaram, com todo o entusiasmo a tal reforma do ensino, reconhecida como muito superior á primeira, e perfeitamente de accordo com a evolução que se nota em tudo que diz respeito á arte, á sciencia, ás letras, etc., etc. Mas...

Eis ahi onde o céu começou a escurecer. Grossas nuvens precursoras de grande tempestade levantaram-se no horizonte e em breve uma trovoadade de queixas e lamentações cahiu como saraiva sobre o actual director da Escola de Bellas Artes. A sua reforma e os novos estatutos já não prestavam para nada!

A razão dessa mudança atmospherica no mundo artístico, eil-a:

\*\*\*

O Bernardelli escolhera, entre os innumerados pretendentes ao professorado, os mais habilitados, aquelles que depois de terem gastos muitos fundilhos de calça nos bancos da mesma escola, se tinham aperfeiçoado na Europa, de onde acabavam de chegar, e mais aptos, portanto, a ensinar pelos systemas mais modernos. Vieram tambem alguns artistas estrangeiros dos mais notaveis, na falta de nacionaes.

Bernardelli, tendo consciencia de que tudo quanto tinha feito era em beneficio da Escola, nem sequer abriu o guarda-chuva para abrigar-se da saraivada de descompostura dos preteridos.

Equiparou a trovoadade desde com a que se faz nos theatros com folha de Flandres, e... deixou correr o marfim.

Desespero e furor por entre o grupo dos *despeitados* que juntou-se ao dos *reformados*!...

Houve logo grande conspiração e todos juraram dar cabo, não de Bernardelli (justiça lhe seja feita) mas da escola, da reforma e do *seu lugar de director*.

Um compromisso solenne foi tomado debaixo de juramento. Precisamos mostrar ao publico, ao paiz, ao mundo inteiro que somos nós os melhores artistas e é por meio de uma exposição das nossas obras que havemos de provar onde está a verdadeira arte: se na Escola, se comnosco!

O dia 1º de Maio de cada anno foi o escolhido para esse grande certamen artístico.

E deitaram annuncio da grande exposição que devia ter logar todos os annos no dia 1º de Maio.

E toda o imprensa applaudiu e nós tambem applaudimos, pois que só pelo trabalho é que os artistas devem tornar-se conhecidos do publico.

E provavel que depois dessa sessão solenne e diante de tal compromisso, os artistas dissidentes, cheios de entusiasmo e de amor á arte, pegassem nos seus pinceis, enchessem suas palhetas de tinta e depois de escolherem a melhor tela.....!

\*\*\*

Correram os annos de 1893-1894-1895.

Em todos elles ha um 1º de Maio, mas em nenhum 1º de Maio appareceu a menor exposição, nem o menor quadro dos grandes artistas roformadores da arte, dessa arte tão sacrificada pelo actual director da nossa Escola!

E nós todos á espera da tal exposição... até hoje!

Forçoso é confessar, neste caso, que os taes artistas conspiradores e reformadores da arte nacional.... borraram a pintura!

Mas se estes não fizeram exposições, se não trabalharam, se limitaram-se unicamente a descompor o actual director e o seu systema de ensino, em compensação, todos os annos tivemos uma exposição na Escola de Bellas-Artes, onde os que trabalham, dissidentes ou não, encontram bom acolhimento da parte do director, que expõe seus quadros sem se importar se de amigo ou de inimigo d'elle ou da Escola.

Deste modo e graças á firme vontade do Bernardelli de fazer annualmente exposições que outr'ora so se faziam de *dez em dez annos*, o publico póde julgar do progresso artístico que de anno para anno desenvolve-se cada vez mais entre nós.

Mas... como de “presumpção e agua benta cada um toma a que quer”, um terceiro grupo, o dos *Encaracados*, juntou-se ao dos *Reformados* e *Despeitados*. São os que entendem de ser premiados com a grande medalha de ouro e que tiveram a pequena ou a de prata ou..... cousa nenhuma.

Fraquezas da humanidade!

Dahi nova trovoada de descomposturas contra o director, o seu systema de ensino, etc.

Eis a razão do apparecimento dos *Cosme* em critica d'arte e actualmente de um jovem pintor de paisagem, cuja habilidade não contestamos mas que está longe de ser um verdadeiro artista, pois nunca cursou escola alguma, nem official nem particular, para poder, com competencia, fallar de assumptos dessa ordem.

Que elle não faça da pintura um estudo consciencioso, mas sim, um commercio, está no seu direito; e desejo, visto elle seguir esse caminho, que venda muito quadro e faça muito negocio. Mas o que não posso vêr sem repugnância, é elle servir de gato morto, atirado contra um homem como Bernardelli, pelo grupo de todos esses despeitados e invejosos.

Em todo caso prestou um grande serviço publicando seus nomes.

Para concluir declaro que ninguem mais do nós deseja o progresso artístico nesta nossa terra.

\*\*\*

Não levamos a mal, nem estranhamos que haja um grupo de artistas contrários ao ensino official e que prescindam da Escola. A arte é livre e pôde manifestar-se de qualquer modo, segundo a interpretação que qualquer artista lhe quer dar, seja pelo seu modo de vêr ou de sentir.

A base principal da arte é o estudo consciencioso da mesma, quer seja numa escola ou fóra della. O trabalho é, pois o unico caminho a seguir.

Não é com a penna que os nossos artistas devem combater, é com os instrumentos de trabalho, apresentando suas obras, concorrendo assim todos para o nosso desenvolvimento artístico.

Que as exposições de 1º de Maio não fiquem em parola e se tornem em realidade é o que desejamos e lá estaremos para applaudir os que merecerem.

A. A.

### **1897, ano III, n.83, p. 3 e 6**

#### Por Honra da Patria e das Artes

O tempo é sem duvida um grande medico. Com o decorrer dos annos os erros políticos assim como os asministrativos que actualmente censuramos, serão substituídos por actos dignos dos maiores applausos.

Esqueceremos portanto esta triste phase por que passa o paiz e o futuro será cor de rosa ou azul, segundo o gosto de cada um.

Quem quizer saber do passado recorrerá ás bibliothecas, consultará jornaes, folhetos e toda espécie de publicações, mas pouco ficará sabendo acerca da verdade dos factos, tal é a diversidade de opiniões e desorientação política que encontrará em tudo quanto se referir a esta época. Os historiadores ficarão portanto em sérios apuros para escrever a historia do Brasil no meio de toda esta embrulhada actual e política que ninguém entende, me mesmo os que a fazem.

Esta difficuldade sobre a descripção dos acontecimentos políticos não existe em relação ao progresso material e artístico, tanto do nosso como de todos os paizes, porque esse é positivo, e está á vista de todos. Este manifesta-se pelos seus monumentos artísticos e architectonicos, pelo desenvolvimento das bellas-artes, assim como pelo das letras, da sciencia e da mechanica, por meio de grande estabelecimentos industriaes.

Pelo lado das bellas-artes, em relação á musica e a esculptura o Brasil felizmente occupa o primeiro lugar de entre todas as nações americanas.

Um digno e illustre brasileiro, o Dr. Lauro Sodré, lembrou-se d'isso, e na memória de todos os brasileiros ficará eternamente gravado o quanto fez o ex-governador do Pará em relação ao grande maestro Carlos Gomes, tanto em vida como depois de morto.

Mas nem todos os governadores dos Estados sabem o que é arte e qual a sua influencia para julgar do progresso de um paiz.

Por essa razão estamos condemnados pelos governadores dos Estados do Rio, de S. Paulo e do Rio Grande do Sul a passar por botocudos n'essa matéria.

Essa condemnação durará séculos para nossa maior vergonha, porque será em bronze e em mármore, representará, ou antes, fingirá representar os vultos do marechal Floriano Peixoto e os dos generaes Carneiro e Fonseca Ramos, brasileiros illustres e certamente dignos de melhor sorte artística!

Mas assim não entenderam os governadores Mauricio de Abreu, Campos Salles e Castilhos que em lugar de confiar directamente monumentos d'essa importância a artistas



escultores de reputação firmada e práticos n'esse gênero de trabalho, abriram um concurso, aceitando como concurrentes indivíduos que nem sequer são escultores!

A esses governadores portanto cabe a responsabilidade das tremendas botas em bronze que d'aqui a algum tempo deshonrarão as praças onde forem collocadas e servirão de chacota ao povo, que terá o direito de classificar de patota esses especimens da ganância dos taes concurrentes, cujo fim não é outro senão locupletar-se com o fabuloso lucro de um trabalho que mandarão executar na Europa por artistas medíocres ou aprendizes escultores para terem obra baratinha.

Que se proceda assim na Patagonia, comprehende-se, mas aqui no Brasil!...

Estes governadores que citamos não podem ignorar que temos no nosso paiz um artista brasileiro reconhecido na Europa e nos Estados-Unidos como o primeiro escultor da America.

Deveriam comprehender que um artistas desta ordem que obteve os maiores prêmios e as maiores glorias na Europa onde se sabe o que é arte, que ainda na grande exposição de Chicago foi reconhecido como mestre e escolhido para membro do Jury da secção artística e que actualmente occupa o cargo de Director da Escola Nacional de Bellas-Artes, não podia apresentar-se a concorrer com indivíduos que são verdadeiras nulidades.

Estes finado-se na ignorância absoluta do nosso functionalismo em matéria de arte não duvidaram apresentar-se para a execução de um trabalho de tamanha importância e que só pôde ser feito por grandes artistas escultores, especialistas neste gênero, pois que se trata de estatuas equestres.

Se os governos acima citados e cuja honestidade é incontestável, não desejam ver esta abalada mais tarde, só teem um remédio: Exigir dos concurrentes que esses monumentos seja executados por elles aqui no paiz como o foram os do general Ozorio e Marquez de Caxias, no atelier Bernardelli como todos podem verificar, á rua da Relação n. 6.

Elles desistirão immediatamente.

Esperamos que os nossos collegas da imprensa protestarão contra esse attentado de lesa-arte em monumentos públicos que devem servir no futura para julgar do nosso actual estado de civilização.

\*\*\*

É com o maior prazer que aqui transcrevemos o que o Dr. Costa Ferraz publicou na *Gazeta de Notícias*.

Não é só uma opinião é um grito de patriotismo:

“É para lamentar que a Rodolpho Bernardelli não coubesse a tarefa de representar no bronze, que tem de disputar a admiração dos vindouros, o vulto homérico e patriótico de Floriano Peixoto; e que a formalística administrativa sujeitasse á concorrência o que só do gênio e do patriotismo é dado conceber executar.

Tão expontanea manifestação do sentimento nacional, decretando a elevação de estatuas ao glorioso morto, bem merecia outra direcção. Só um artista genial como Rodolpho Bernardelli seria capaz de animar a matéria bruta com os esplendores do seu talento privilegiado e com as emanações de sua alma altivamente patriótica e republicana.

Nem Rodolpho Bernadelli sagrado mestre da estatuaría, único e tão distanciado entre nós da mediocridade petulante, podia baixar a disputar uma concorrência, elle que sente fervilhar-lhe o gênio e quem toda a sua vida de artista, sem cogitar de lucros, tem trabalhado para ennobrecer esta pátria com as mias notáveis producções artísticas.

Se as estatuas e as telas só valem quando fallam a alma dos povos, só também os gênio dos artistas lhes pôde imprimir essa qualidade.

Tal qual como na musica; e foi por isso que para festejar a abertura do isthmo de Suez o vice-rei do Egypto foi pedir ao gênio mais fecundo do nosso século, a Verdi, a immortal partitura, que recordasse a grandeza e a tradição de sua pátria.

Assim foi também que só Carlos Gomes e não outro seria capaz de fazer-nos sentir o que era o canto virgem dos selvagens das nossas florestas e a grandeza da nossa natureza privilegiada.

Precisamos, portanto, ser mias brasileiros, e era essa a mais nobre expressão da elevação moral do immortal consolidador da Republica, que teve o mágico poder de restaurar o character nacional em um povo que só tinha vivido de humilhações.

Para sentir tudo isso e modelar o sentimento na matéria bruta, só uma grande alma de artista americano e republicano como a de Rodolpho Bernardelli.

Floriano Peixoto, que foi a força do direito e da dignidade de poder constituido da República, para em estatua poder dizer aos que hão de vir, o que foi n'ella, só devia ser representado de pé, tendo ao seu lado o canhão e na mão a lei, que elle soube defender e decifrar. Nada, portanto, de cavallos nem de outras trapalhadas.

Na simplicidade, dizem os mestres, é que está a belleza e a grandeza da arte das artes, que ainda se chama a arte grega.

Só quem concebeu e executou o Christo abrigando a Magdalena dos ápodos as multidão e fez resaltar de um bloco de mármore a sublimidade e a divindade do Homem-Deus seria capaz de fazer realçar no bronze a grandeza moral d'aquelle que deu a vida pela consolidação da República como também a expontaneidade do[da] manifestação nacional, que entendeu legar á posteridade uma prova cabal de sua gratidão.

Rodolpho Bernardelli esquecido para não serem prejudicadas as filigrammas adminstrativas, foi um erro de lesa-patriotismo.

É para lamentar que assim se tenha feito.”

## **1899, ano V, n.91, p.2**

### O que ficou das festas

Logo que se acabaram as festas, desmancharam-se os pavilhões e coretos, recolheram-se os estandartes, bandeiras e bandeirolas, e ficamos quase que ás escuras, pois também apagaram as luminarias que por tantas noites brilharam com todo o esplendor electrico ascetylenico e... gazistico, diante dos olhos pasmados de uma população avida de divertimentos e curiosa de novidades. Dez dias de festas, dez dias de grandes passeatas. Os bondes das diversas companhias quasi quebravam-se sob o peso dos passageiros.

Os pobres muares que os puxavam que o digam!

Tudo voltou hoje ao seu estado normal. Ainda nos ficou, entretanto, uma joia inestimavel e que durará seculos.

Esta joia é uma obra d'arte como não ha superior no mundo, tanto europeu como americano: e a estatua do Duque de Caxias ostentando-se garbosa e imponente do largo do mesmo nome e inaugurada na presença do General Roca.

Esta estatua equestre, obra do grande esculptor Bernardelli foi fundida com a maior perfeição nas officinas do Sr. Quiebault, em Paris, que gozam da reputação de ser das melhores da Europa. Dessa fundição também sahiram a estatua de Alencar e a equestre do general Osorio, do mesmo esculptor.

Estes trabalhos e outros do illustre artista foram executados no Rio de Janeiro, onde só a firme vontade delle poderia lutar com a falta absoluta de recursos para a confecção entre nós de trabalhos de tal importancia.

Voltaremos mais tarde a occupar-nos desta obra prima.

**1899, ano V, n.109, p.6 e 7.**

Pedro Alvares Cabral

Foi com summo prazer que lemos o que abaixo publicamos ácerca do nosso amigo e grande escultor Rodolpho Bernardelli com a devida licença do nosso sympathico collega Arthur Azevedo, que felizmente em materia d'arte sabe dar valor a quem merece, o que não acontece a certos collegas, verdadeiramente ignorantes e tolos com pretensões a entendidos.

Isto vae a quem toca.

Eis o que diz a “Palestra”, de A. A., n' *O Paiz* do dia 29:

“Não tardam por ahi, de novo, Pedr'alvares Cabral, Pero Vaz Caminha e frei Henrique.

D'esta vez não virão em caravellas, como ha quatro séculos, mas n'um confortavel paquete das *Méssageries Maritime*; não virão em carne e osso, mas em bronze, esculpidos pela mãos de Rodolpho Bernardelli.

Tenho diante dos olhos uma carta do eminente escultor, escripta a 7 do corrente no seu *atelier* parisiense do Bouvelard Montparnasse; é provavel que a estas horas esteja terminada a fundição do grupo nas officinas Thiebaut.

Não descansou o artista enquanto não deu a ultima de mão na sua obra, concebida e executada com uma rapidez incrível. Paris, a turbulenta Paris, com todas as suas seducções, com todos os seus embelecões, nem um momento o desviou do trabalho. Antes do prazo marcado, o monumento poderá ficar prompto, inteiramente prompto, sem ser preciso esperar por grades, lampeões e outros accessorios complementares.

E Bernardelli terá o seu terceiro monumento na praça publica, e os seus desaffectedos continuarão a injurial-o, negando-lhe até mesmo a qualidade de brasileiro pelo facto de haver nascido no Mexico.

Honra á patriótica Associação, do 4º Centenario, que entendeu, e entendeu muito bem, que o estatuarió brasileiro não se devia sujeitar a nenhum concurso e commetteu-lhe a esmagadora imprudência de perpetuar no bronze a gloria de Cabral, unicamente levada pela confiança a que tinha direito o grande artista.

Quando outros benefícios não resultassem da existencia d'essa associação, bastaria o bronze, que ahi vem, para dar-lhe todo direito á gratidão do paiz.

Coelho Netto deve estar satisfeitíssimo com esse primeiro fructo da sua ardente e vigorosa propaganda para a celebração do centenario brasileiro.”

Peço licença ao Arthur para observar-lhe que não será o terceiro mas o quarto monumento que ornará esta capital feitos pelo Bernardelli, fora os que existem em cemiterios.

A propósito d'esses monumentos, que posso garantir não haver melhores na Europa, sobretudo em estatuas eqüestres, cuja maioria d'ellas é muito inferior como arte e execução ás que aqui temos do general Osorio e Duque de Caxias, notarei que as nossas intendencias, compostas unicamente de bugres e malcriados em matéria de arte, verdadeiros suínos, que não sabem dar valor ao que de mais importante ha n'esta cidade, que passam por essas perolas artísticas sem as comprehender, que olham para monumentos como bois para palácios; notarei, repito, para que saiba *urbi et orbi* e para que aprendam a ser bem criados

e mais civilizados, pois que não houve até hoje quem se lembrasse de dirigir o menor agradecimento a esse grande artista – talvez por não votar em eleições – nem tão pouco, creio ás commissões que mandaram executar esses monumentos de sabido valor e que tanto embellezam as nossas praças mostrando que a esculptura, essa grande e difficil arte, chegou entre nós ao mais alto gráo.

As nossas municipalidades, que nunca contribuíram sequer com um nickel para trabalhos d’essa ordem, devem saber que em toda a parte do mundo, onde se usa casaca e cartola como entre nós, ha sempre uma folha de papel nas secretarias municipaes, para com um officio, dirigido ao artista e ás commissões, se agradecer o valioso auxilio que prestam em enriquecer artisticamente as praças e ruas de uma cidade, que em toda a parte se acham sob a administração directa das municipalidades.

Como o nosso dever não é só censurar mas ensinar, aproveitem esta lição, pela qual esperamos que os Srs. intendentes nos ficarão agradecidos.

Á commissão de Campinas encarregada de mandar executar a estatua do grande maestro Carlos Gomes, recommendamos o artigo que aqui transcrevemos de Arthur Azevedo.

Esta estatua já estaria ha muito tempo prompta, si a tal commissão não estivesse dormindo durante dois annos.

Será preciso que um bello dia o *Don Quixote* tenha de acordal-a?

#### **1900, ano VI, n.124, p.6 e 7**

##### Á espera de Bernardelli

Quando me lembro que durante longas horas seis cidadãos importantes, dos mais conceituados nessa capital, representando a sciencia, as lettras, o alto commercio, as finanças e as...(sejamos modesto)... caricaturas andaram trocando as pernas deste o largo do 15 de Novembro, estatua general Osorio) até o Arsenal da Marinha, percorrendo com todo o vagar a tortuosa rua Direita, como quem anda a contar parallelipipedos, de cabeça baixa, coçando o bigode ou o cavaignac, indagando d’aqui e d’acolá se chegará ou não o *Cordillére*, não recebendo nenhuma resposta positiva proou contra; uns dando esperanças e outros nenhuma, e assim, devagar, chegar até ao portão do Arsenal, onde tambem havia lanchas que esperavam ou desesperavam da entrada do *Cordillére*.

Ao lado desde grupo de seis cidadãos distinctos, unidos n’um só sentimento verdadeiro, o da homenagem e admiração ao grande artista que esperavam, bordejava outro grupo de cidadãos mais moços e modestos igualmente movidos pelo mesmo sentimento, esperando a chegada do grande mestre, de quem eram estimados discípulos.

As diversas informações colhidas não trouxeram grande luz sobre a duvida si... chegaria ou não o paquete até às 5 horas da tarde. Tendo elle partido ás 7 horas da Bahia, era muito difficil, a não ser forçando a marcha, chegar ao porto antes das 6.

- Mas como vêm muitos deputados talvez que... – Só si elles pagassem o excesso do carvão, mas deputado não dá para isso.

E assim palestrando, os Drs. Frontin, Ramiz Galvão, Oscar Varady, conselheiro E. Cybrão, commendador André de Oliveira e este seu criado vieram descendo a rua Direita com todo o vagar até ao largo e d’ahi ao cães.

Consultados os homens do mar, estes forem de opinião que o vapor não entraria n’esse dia. Os Drs. Frontin e Varady despediram-se. Os outros companheiros, resolvidos a levarem a cruz da esperança até ao fim, escolheram para Calvario a estação das Barcas Ferry.

Ahi, depois de animada proza do E. Cybrão e A. de Oliveira, que o Dr. Ramiz ouvia com toda a pachorra e resignação, despedimo-nos dando-nos *rendez-vous* para o dia seguinte.